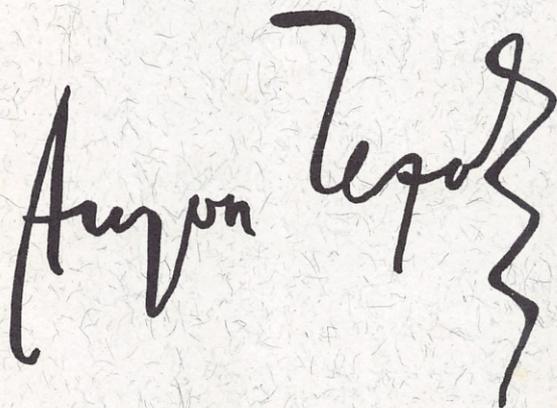


ЗАПИСКИ

РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ
ГРУППЫ В США

ТОМ XVIII



VOLUME XVIII

TRANSACTIONS
OF THE ASSOCIATION OF RUSSIAN-
AMERICAN SCHOLARS IN THE U.S.A.

NEW YORK

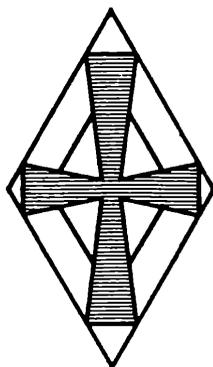
1985



ЗАПИСКИ

РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ
ГРУППЫ В США

ТОМ XVIII



VOLUME XVIII

TRANSACTIONS

OF THE ASSOCIATION OF RUSSIAN-
AMERICAN SCHOLARS IN THE U.S.A.

NEW YORK

1985

EDITOR
Nadja Jernakoff
Union College

ASSOCIATE EDITOR
A.E. Klimoff
Vassar College

ASSOCIATE EDITOR
E.L. Magerovsky
Georgetown University

EDITORIAL COMMITTEE for Vol. XVIII

O.P. Ilyinsky, New York University
G.G. Krugovoy, Swarthmore College
N.A. Natov, The George Washington University
N.P. Poltoratzky, University of Pittsburgh
A.P. Scherbatow, Fairleigh Dickinson College

Past or present institutional affiliation given
for identification purposes only

Library of Congress Catalog Card No. 67-29613
ISSN: 0066-9717

TRANSACTIONS is published by the ASSOCIATION OF RUSSIAN-AMERICAN SCHOLARS
IN THE U.S.A., INC.
85-20 114th Street
Richmond Hill, N. Y. 11418

©Copyright 1985 by the Association of Russian-American
Scholars in the U.S.A.

Association logo by Vladimir Shatalow

К 125-летию со дня рождения



А. П. Чехов

1860—1904

АКВАРЕЛЬ РАБОТЫ СЕРОВА

The Association of Russian-American Scholars wishes to thank its members, the Tolstoy Foundation, and the I. V. Koulaieff Educational Fund for their generous financial support.

The transcription of Russian names and titles of works follows the Library of Congress system of transliteration in all bibliographical references. In the text of the articles, however, the transcription is generally simplified to reflect common English usage.

The editors assume no responsibility for statements either of fact or opinion made by contributors.

TABLE OF CONTENTS

<i>Борис Филиппов. Антоша Чехонте и Антон Чехов</i> <i>Boris Filippov. Antosha Chekhonte and Anton Chekhov</i>	3
<i>George Pahomov. Chekhov: Beyond Determinism</i>	13
<i>Надежда Натова. Мечты героев Чехова о другой жизни</i> <i>Nadine Natov. Chekhov's Heroes: Dreaming of a Different Life</i>	25
<i>Алексей Гедройц. Чехов — излюбленная жертва современных «режиссеров»</i> <i>Alexis Guédroit. Chekhov — A Favorite Victim of Contemporary Stage Directors</i>	55
<i>Валерия Филипп. О художественности чеховских обращений — на материале его пьес</i> <i>Valerie Filipp. Modes of Address in Chekhov's Plays</i>	63
<i>Николай Первушин. Чехов и некоторые его современники-критики</i> <i>Nicholas Pervushin. Chekhov and Some of His Contemporary Critics</i>	83
<i>Valentina Tschebotarioff Bill. Chekhov and Dostoevsky</i>	91
<i>Helen Muchnic. Chekhov and Belyi: A Study in Contrasts</i>	107
<i>Роберт Л. Джексон. Чехов и Пруст: Постановка проблемы</i> <i>Robert L. Jackson. Chekhov and Proust: A Posing of the Problem</i>	129
<i>Евгений Климов. Чехов и русские художники</i> <i>Eugene Klimoff. Chekhov and Russian Painters</i>	143
<i>А. Иванов-Натов. Смерть и погребение А. П. Чехова</i> <i>A. Ivanov-Natov. At the End: Chekhov's Death and Funeral</i>	157
<i>Екатерина Филипс-Юзвигг. Докторские диссертации о Чехове в США и Канаде</i> <i>Katherina Filips-Juswigg. Doctoral Dissertations on Chekhov in the U.S. and Canada</i>	171
<i>А. Иванов-Натов. Новейшее о Чехове — Материалы для библиографии</i> <i>A. Ivanov-Natov. Chekhov — A Bibliography of Latest Publications in Russian on Chekhov</i>	175

На разные темы

<i>Temira Pachmuss. Five Women Poets in Early Russian Emigré Literature</i>	187
<i>George Krugovoy. The Jesus of the Church and the Yeshua of Mikhail Bulgakov</i>	201

<i>Екатерина Филипс-Юзвигг. Парадигмы метафоры крещения в Мастере и Маргарите</i> Булгакова <i>Katherine Filips-Juswigg. Paradigms of the Baptism Metaphor in Bulgakov's The Master and Margarita</i>	223
<i>Frederic Schwartz. Kasimir Malevich's Suprematist Composition, White on White</i>	233
Из архива <i>Н. О. Лосского</i> . Почему возможна психотерапия From the Papers of <i>N. O. Lossky</i> . Why is Psychotherapy Possible	245
Из архива <i>В. И. Синайского</i> . К проблеме терминологического языка From the papers of <i>V. I. Sinaiski</i> . An Essay on Terminological Language	259
В мире книг	
<i>Katherina Filips-Juswigg. Echoes of Chekhov's The Cherry Orchard in Foxfire</i>	303
<i>Александр Дынник. О романе Юрия Бондарева Выбор</i> <i>Alexander Dynn timer. Iurii Bondarev's Novel Vybor</i>	307
<i>Валерий Блинов. О каталоге Алексиса Раннита Новаторство и традиции</i> <i>Valerii Blinov. Aleksis Rannit's Catalog Invention and Tradition</i>	315
РЕЦЕНЗИИ	
Зинаида Гиппиус. <i>Избранная поэзия</i> . Составитель Т. А. Пахмусс (Валентина Синкевич)	325
Nadine Natov. <i>Mikhail Bulgakov</i> (Г. Круговой)	328
Very Rev. D. Konstantinow. <i>Stations of the Cross: The Russian Orthodox Church 1970-1980</i> (W. Alexeev)	332
Dimitry Pospelovsky. <i>The Russian Church Under the Soviet Regime, 1971-1982</i> (John B. Dunlop)	334
Из жизни Русской Академической Группы	
Очередное общее собрание (Е. Магеровский)	337
Publications and Activities of Members	339
IN MEMORIAM	
Глеб Петрович Струве (О. Раевская-Хьюз и Н. Рязановский)	346

Антоша Чехонте и Антон Чехов

*Борис Филиппов**

Духовное и артистическое возрастание нашего великого писателя от Антоши Чехонте до Антона Чехова не покажешь в некой хронологической последовательности. Ведь в те же годы, что и «Степь», и «Красавицы», и «Скучная история», и «Дуэль» Чехова, написаны «Московские лицемеры» и «Вынужденное заявление (Скоропостижная смерть или великодушие русского народа!)» Антоши Чехонте, а «Палата № 6» и «Черный монах» тогда же, что и «Рыбья любовь» и «От какой болезни умер Ирод». И это нельзя объяснить только лишь горькою необходимостью зарабатывать хлеб насущный в мелких юмористических журнальчиках. Нет, сатирико-юмористическое начало до конца соприисутствовало в творчестве Чехова, но раннее самодостаточное зубоскальство Чехонте постепенно нейтрализовалось щемящей лирической нотой — то русской тоской-печалью, то русским некрикливым любованием красоты. И так — до самых последних лет — и в прозе, и в драматургии.

Позитивистический век, с его атомизированием жизни, с его догматизированным скепсисом, — он невольно подсознательно привел к подобию буддийского мирозерцания: мир не есть что-то большее, нежели составляющие его атомы, «в куче песка нет ничего, кроме механически сваленных песчинок». И единственное начало, создающее видимость некоего целого, — это как бы мировое вихревое кругообращение духовещества, взметающее

* Boris Filipoff — formerly professor at the American University of Washington, D.C. Russian émigré prose writer, poet, journalist, editor (with Eugenia Zhiglevich and the late Professor Gleb Struve).

эти песчинки-атомы и эти механические сцепления песчинок-атомов в проклятом замкнутом в себе колесе внутренне обесмысленных, мучительных перевоплощений. И вырваться из этой сансары можно с величайшим трудом, только ценой тягчайших испытаний и подвигов. Это как бы некий непреложный закон сохранения вещества и энергии, чистый механизм материальных движений, неподвластных нам страстей, сплошных причинных обусловленностей.

И художник-позитивист, тем самым — реалист, чтобы как-то не потеряться в этом бесчисленном и бесконечном круговороте атомов-лиц, молекул-характеров, сцеплений-событий, должен их классифицировать, группировать — *типизировать*. Ведь и наука не может изучать индивидуального: оно необозримо и неохватимо, а следовательно, изучает средне-типическое. И в эпоху догматического наукобесия и искусство отрекается от неповторимого, индивидуального, а рисует лишь типы. . . То-есть, по сути, отвергает живое во имя механического. Ведь тип — это не органическое целое, а некое механическое соединение групповых признаков.

А наложение механического на живое не может не вызывать нашего психологического отпора — мы смеемся и осмеиваем, отвергая мертвящее, механическое, штамп, трафарет. Конечно, смех — осуждение. Но он — вполне естественная реакция наша, хотя, конечно, жесткая и жестокая. Особенно — сатира.

Почти все лейтмотивы и Чехонте, и Чехова сводятся к этому отталкиванию механического животворным человеческим, неповторимым, индивидуальным началом, к отталкиванию индивидуума от мертвящего механизма социума, от накладывающегося на личность трафарета: общественного положения человека, его профессиональных штампов, социальных привычек и мод. Живая человеческая личность — и напаянный на нее футляр: профессиональный, классовый, ведомственный, модный, мундир наконец. И чем больше отъединен человек от живой свободной внутренней жизни, чем больше он отгораживается от нее и ее боится, замыкаясь в свой футляр, натягивая на свое единично-неповторимое начало механическую униформу типического, — тем больше становится от этого он живообразным роботом, тем более подвергается отталкиванию осмеянием. Часто эти живые мертвяки «одиноким по натуре», но и страшатся своей одиночества и «стараятся уйти в свою скорлупу» («Человек в футляре»). Эта скорлупа, этот футляр — лейтмотив большинства рассказов, да и пьес и Чехонте, и Чехова.

Вот, скажем, гробовщик в глухом городишке, «что хуже деревни, и жили в нем только старики, которые умирали редко, что даже досадно». И сам то рассказ («Скрипка Ротшильда») написан в ключе старческого негодования гробовых дел мастера Якова Иванова. Да, не прожить ему в этой глухомани одними лишь гробами. К тому же и детские гробики иной раз приходилось ему делать, и к смертям детским относился чисто профессионально — не прибыльное дело: «Признаюсь, не люблю заниматься чепухой». Подрабатывал и игрой на скрипке, и ему, юдофобу, играть нужно было в единственном еврейском оркестрике Моисея Шацкеса. Умирает жена гробовщика, Марфа. За всю-то жизнь не приласкал он старуху, платка никогда не подарил, чаю даже не давал — «потому и без того расходы большие», и пила она голый кипяток. Был Яков и крепко привержен Церкви, но и вера его была мертва: как отграничивающий человека правилами и обычаями профессионально сделанный гроб. Все по мерке и разряду. Отклониться не положено. Вот, жена помрет не сегодня-завтра. А завтра — Иван Богослов, послезавтра — Николай Угодник, затем — воскресенье, а понедельник — день тяжелый. Что поделаешь? Раз в эти дни работать не положено, «значит, гроб надо делать сегодня. Он взял свой железный аршин, подошел к старухе и стал снимать с нее мерку. Потом она легла, а он перекрестился и стал делать гроб». Кончив гроб — понятно, по разряду — он, со скукой поглядев на умирающую, записал в приходно-расходной книжке: «Марфе Ивановой гроб — 2 р. 40 к.». Профессия, скупость, педантичная аккуратность — футляр, закрывшийся на человеке, захлопнувшийся так крепко, что когда Марфа тихо и робко обратилась к нему: помнит ли он, Яков, их единственного ребенка, девочку, родившуюся с полвека назад и вскоре помершую, помнит ли ту вербу над речкой, где, еще молодые, сживали они и песни распевали, — ничего решительно не помнил гробовщик.

Но, скажем, это — грубый мещанин, мастеровщина. А вот — московский профессор зоологии, научный сотрудник зоологического сада, ведущий дневник научных наблюдений. И Чехов ехидно выписывает из этого *подлинного* ученого документа: «Факты: 17 сентября 1878 г.: Дразнил зверей молодой человек. 17 сентября. Дразнили зверей трое пьяных. 1 октября. Дразнили зверей посетители. 8 октября. Дразнил зверей офицер»... И так почти до бесконечности. «Не правда ли, научно? ... Отсюда вывод: не дразните зверей, ибо этим вы только дразните ученых, а ученые едят глупости», — комментирует Чехонте («Фокусни-

ки»). Эти утомляющие ненужностью перечисления однородных фактов (но факт — он свят для позитивиста!) — а часто не лучше и внешний аппарат учености, — все эти ухищрения машинерии обычных или плохо переваренных «научных» слов, чтобы задавить в зародыше свою личную мысль (или замаскировать научным мундиром всяческих повторов, частотностей, кухонным набором приемов скрыть отсутствие личной мысли), — это один из приемов и лейтмотивов Чехова, когда он обращается к образам ученых, вернее чванных наученников. Вот ученый искусствовед, отставной профессор Серебряков (*Дядя Ваня*):

Человек ровно двадцать лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. Двадцать лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно известно, а для глупых неинтересно, — значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в это же время какое самомнение! Какие претензии!

За уродливым мельканием механического набора слов, за сплошными штампами и трафаретами — никакой живой мысли. И сколько этого мундирно-футлярного в рассуждениях — подчас даже внешне взволнованных и даже искренних — и в громких спорах интеллигенции. Нахвтанное с чужих слов, вычитанное не в самих произведениях, а в газетно-журнальных рецензиях о них: «На заводах и в усадьбах читали очень мало, ... и молодежь всегда горячо спорила о том, чего не понимала, и это выходило грубо. Спорили горячо и громко» («В родном углу»). Громко и много говорит и красивая носительница модных передовых идей Лида («Дом с мезонином») — «быть может оттого, что привыкла говорить в школе». Громко и много говорит и всегда спорит и Варя («Учитель словесности»), с писаревско-социальных позиций возмущающаяся словами поклонника Пушкина: «Какой же Пушкин психолог? ... великий поэт, и больше ничего». А за учителя словесности и Пушкина вступаются гости-офицеры, тоже из интеллигентов. Один уверял, «что Пушкин в самом деле психолог, и в доказательство привел два стиха из Лермонтова», а другой «сказал, что если бы Пушкин не был психолог, ему бы не поставили в Москве памятника».

Уродливое машинное единообразие слов не раз отмечается Чеховым. В «Учителе словесности» другой учитель, вероятно, естественник и географ, Ипполит Ипполитыч, «говорит только о том, что всем давно уже известно», и даже в бессознательном состоянии, на смертном одре, бредит, но и в бреду говорит только то, что всем известно: « Волга впадает в Каспийское море...

Лошади кушают овес и сено...». А у учителя классических древних языков Беликова («Человек в футляре») механизм слов и мышления иной: «О, как звучен, как прекрасен греческий язык!», говорил он со сладким выражением; и, как бы в доказательство своих слов, прищурился и подняв палец, произносил: «Антропос!». Влюбившись же в Вареньку, распевавшую «Виють витры», «он подсел к ней и сказал, сладко улыбаясь: Малороссийский язык своею нежностью и приятною звучностью напоминает древнегреческий». Но лексика обоих учителей, когда они задумываются о браке, почти тождественна, механически однородна: «Нет, женитьба — шаг серьезный, надо сначала взвесить предстоящие обязанности, ответственность . . . чтобы потом чего не вышло . . .» («Человек в футляре»). «Женитьба — шаг серьезный, — сказал Ипполит Ипполитыч, подумав. — Надо обсудить все, взвесить, а так нельзя. . .» («Учитель словесности»).

Классический пример профессионального «вицмундира» — знаменитая «Душечка». Будучи женою антрепренера и содержателя увеселительного сада, она говорит и живет интересами только театра и эстрады. Овдовев и выйдя замуж за управляющего лесным складом, она резко меняется: «Теперь лес с каждым годом дорожает, — говорила она покупателям и знакомым. . . А какой тариф!» И когда знакомые уговаривали Душечку пойти в театр или в цирк, она поджимала губы: «Нам с Васичкой некогда по театрам ходить. . . Мы люди труда, нам не до пустяков». Сойдясь же с ветеринаром, иной раз возмущавшимся ее вторжением в ветеринарные разговоры с коллегами, недоумевала: «Володичка, о чем же мне говорить?»

А вот механические стереотипы социалистической и либерально-мечтательной болтовни и веры в прогресс. Трофимов: «Человечество идет вперед, совершенствуя свои силы. Все, что недостижимо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину. . .» (*Вишневый сад*; вспомним и речи профессора Серебрякова в *Дяде Ване!*). Но за прогресс не один студент-трутень Трофимов, а также и конторщик Епиходов в «Двадцать Два Несчастья»: «Вы читали Бокля?» спрашивает он горничную, за которой ухаживает. И сколько бездельников, иной раз и симпатичных, проповедуют у Чехова о труде и поисках истины, добра и красоты! И все — штампованными фразами. «Дорогой, многоуважаемый шкаф!», обращается к книжному шкафу в том же *Вишневом саду* Гаев. «Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым

идеалам добра и справедливости». И всякий интеллигентный труд — это всегда «на благо народа», а потому жена врача Дымова, изменяющая ему на каждом шагу, патетически обращается к нему постоянно: «Протяни свою честную руку. . . . Дай, я пожму твою честную руку!» («Попрыгунья»).

Штампы разговоров. Графареты быта. В «лучшем» интеллигентном обществе города из года в год одно и то же: графоманское писание романов матерью, любительское, безвдохновенное музицирование дочери. Копеечное меценатство и всегда одно и то же остроумничанье отца, приветствующего гостей «Здравствуйте, пожалуйста» — и, после чтения женой очередного романа: «Недурственно». . . Одни и те же фразы, один и тот же распорядок дня — и так десятилетиями. Одни и те же дежурные остроты. И врач Ионыч, в молодости увлекшийся было пианисткой-дочерью, затем постаревший и отсыревший, постоянно повторяющий: «А хорошо, что я на ней не женился!» А была ведь и лирика, и молодая увлеченность, а потом — и тоска по неосуществленному, а когда-то возможному, и припев: «А хорошо, что я на ней не женился!» («Ионыч»). Поверхностные, стереотипные, равнодушные разговоры за обеденным столом с жирной индюшкой и винными возлияниями: «Стало быть, вы верите в спиритизм? — спросил о. Андрей у Нины Ивановны. — Я не могу, конечно, утверждать, что я верю, . . . но должна сознаться, что в природе есть много таинственного и непонятного» . . . И, через какие-нибудь несколько минут — снова: «Хотя я не смею спорить с вами, — сказала она, — но согласитесь, в жизни так много неразрешенных загадок!» («Невеста»).

И даже религию нередко превращают в механическое, машинно навязанное, обездушенное. Вспомним Якова в «Скрипке Ротшильда» или княгиню из одноименного рассказа. Княгиня, молодая, богатая, красивая, счастливая, приехавшая в монастырь окунуться в атмосферу бедности и молитвы, смирения, успокоенности, встречает приезжающего в обитель на работу — лечить монахов — врача: «Ну, как поживаете? — спросила княгиня, вздыхая, — Я слышала, у вас скончалась супруга! Какое несчастье! — Да, княгиня, для меня это большое несчастье. — Что делать! Мы должны с покорностью переносить несчастья. Без воли Провидения ни один волос не падает с головы человека». И невдомек княгине, что механически повторяя чужие слова, она глубоко ранит челова, оскорбляет его. Обязательная униформа. Тетка богатой помещицы уговаривает племянницу: «Ты бы, душенька, поехала в церковь. . . , а то подумают, что ты неве-

рующая» («В родном углу»). Раз и навсегда заготовленный для человека футляр. «Человек в футляре» — Беликов — и сломался, как механизм, когда влюбился в Вареньку и собрался жениться на ней. И в гробу-то всем казался достигшим своего предельного идеала: вечного и строго ограниченного футляра.

Эти атомизированные и стремящиеся сами к строжайшей детерминации своих поступков, слов, даже страстей, человеки брошены в нелепый круговорот событий. Вихревое и возвращающееся к своим истокам круговращение событий может быть воспринято и комически. Хотя, конечно, это скорее трагедофарс. Кольцевое сцепление событий, механически возвращающееся к исходной тоске, — частый мотив в комических произведениях, особенно — в водевилях. Не чуждался этого мотива и Чехонте, и Чехов. Вот, например, чрезвычайно характерный его рассказ — «Произведение искусства». Саша Смирнов, сын хозяйки антикварного магазина, приносит в дар вылечившему его доктору канделябр старой бронзы: две нагие женские фигуры в весьма смелых позах. Врач тщетно отказывается от подарка: у него, мол, бывают клиентки, гости тоже : «Да, вещь, действительно, прекрасная... , но, как бы выразиться... нелитературна слишком». Но благодарный юноша протестует: «Ведь это художественная вещь... Столько красоты и изящества, что душу наполняет благоговейное чувство... Вы поглядите, сколько движения, экспрессии!... Эка жалость, что пары нет!» Доктор полюбовался канделябром — и решил подарить его в качестве гонорара адвокату, ведшему его дело. Тот восхитился вещью, но наотрез отказался ее принять: у него бывают клиенты, дамы, мать, гости... Но доктор замахал руками: «Вещь художественная... сколько движения... экспрессии...» — и поскорее убежал. В свою очередь, адвокат сплавил канделябр актеру-комику — в подарок: как раз в тот день был его бенефис в театре. И долго в мужской уборной в антракте слышался лошадиный гогот и ржанье актеров. Но и комик решил: к нему, хотя он и холостяк, артистки ходят... И, по совету театрального парикмахера, снес канделябр антикварше Смирновой: она, мол, покупает старинную бронзу. И вот, через два дня, к доктору прибежал сияющий, счастливый Саша Смирнов: « — Доктор! ...Представьте мою радость! На ваше счастье, нам удалось приобрести пару для вашего канделябра!...» У доктора отнялся язык...

Примеров сатирического и юмористического в творчестве Чехова можно было бы привести неисчислимое количество. И всюду — этот элемент предельной атомизации, стремления к

типизации, то есть некоему механическому соединению близких, но разноприродных «атомов» в некое подобие лица, в некий конгломерат-тип.

Это «буддийское» начало, Чеховым — думается — и неосознанное, начиная с Шопенгауэра, пронизывало в значительной степени европейскую мысль и европейскую литературу. И в России оно отразилось на творчестве ряда творцов прозы и поэзии, на таких старших современниках Чехова, как Константин Случевский и Апухтин, не говоря уже о Льве Толстом. Но и такой почти ровесник Чехова, как Иннокентий Анненский был явно под сильнейшим (и осознанным им) влиянием буддизма (см. «Буддийская обедня в Париже» и ряд других стихов, не говоря уже об общем настроении стихов поэта):

Иль над обманом бытия
Творца веленье не звучало,
И нет конца, и нет начала
Тебе, взыскующее Я.

И еще ярче в его «Старой шарманке»:

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, что ни к чему работа,
Что обида старости растет
На шипах от муки поворота.

«...живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в вист — разве это не футляр? А то, что мы проводим свою жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем всякий вздор — разве это не футляр?» («Человек в футляре»).

И из этой «муки поворота» (кстати, и младший современник Чехова, ему в чем-то близкий в жизни, Бунин, был весьма привержен, совершенно сознательно, к буддизму) Чехов видел выход не в христианстве (хотя и все больше и больше чувствовал его, но не религиозно, а эстетически и «музыкально»: вспомним хотя бы симфоническую поэму «Архиерей»), а, в первую очередь, в красоте. Любование красотой все больше и больше пронизывает Антошу Чехонте, преобразуя его в Антона Чехова. Все больше и больше сатира перерастает в юмор, юмор — в трагедофарс, а трагедофарс — в лирическую «человеческую комедию». Футляр не убивает окончательно душу человечью. Даже гробовщик Яков, похоронив жену, как только вышел на речку, подошел к той самой вербе, в его и Марфы юные годы тоже юной, а ныне

одряхлевшей, так и вспомнил и как сидел со своей Марфой обнявшись и песни пел, и белые волосики своей девочки, — и живая душа всколыхнулась, залилась скорбно-радостными слезами, и припомнилась вся жизнь его, и что мог бы он сделать в ней хорошего. . . Но Чехов — большой художник, и не может закончить рассказ на сентиментальной ноте полного перерождения: механизм Якова опять сработал по-своему: гляди-ка, сколько упущено в жизни выгодных дел, «но он все прозевал, ничего не сделал. Какие убытки!». И — опять просветление: умирая, Яков, ненавистник евреев, вообще человеконенавистник (уже по самой профессии своей!), но, все-таки и *музыкант*, завещал скрипку свою товарищу по оркестрику Шацкеса — Ротшильду, так до того презиравшемуся им, Яковым, — и скрипка пела заунывные, но трогательные души, рвущие сердце песни, и слушатели недоумевали: откуда у бедняка Ротшильда такая хорошая, певучая скрипка?

И когда уходит мимолетное счастье из города — вместе с покидающей город воинской частью, — звучит все удаляющийся военный оркестр. И звучит он в душе «трех сестер», как урчат из под моста густые всхлипы контрабаса сумасшедшего музыканта («Роман с контрабасом»), и грустно звучит рояль у неудавшейся консерваторки с неудавшейся жизнью («Ионыч»). Современник Чайковского, Чехов созвучен во многом автору Патетической симфонии. Футляр не до конца удушает и самого Беликова. И когда был вдребезги разбит созданный им идеал, когда Варенька встретила его, человека в футляре, проповедь благочиния и обывательско-казенного добронравия, раскатистым «ха-ха-ха», он пришел домой, и «завершилось все: и сватовство, и земное существование Беликова. . . он прежде всего убрал со стола портрет, а потом лег и уже больше не вставал». Разве этот конец человека в футляре не напоминает лиропатетику блоковских строк:

Уже не мечтать о нежности, о славе,
Все миновалось, молодость прошла!
Твое лицо в его простой оправе
Своей рукой убрал я со стола.

А нетленная красота армяночки в поэме Чехова «Степь»! А трепетная повесть красоты, женственности, любви — «Дама с собачкой»!

Эстетика Чехова, все более и более смягчающая жесткость его юмора, все больше и больше сливается у него с этицизмом

(вообще до предела насыщающим русскую литературу прошлого века). В конце рассказа «Крыжовник» рассказчик, ветеринар, обращается к своему собеседнику с «ключевыми» для этого повествования словами: « — Не успокаивайтесь! Не давайте усыплять себя. Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро!» И стало скучно слушать про крыжовник, как некую предельную цель жизни брата рассказчика, «и то, что здесь теперь бесшумно ходила красивая Пелагея, — это было лучше всяких рассказов». И этим небольшим довеском сразу же художественски умеряется пудовая проповедь добра, для Чехова излишне напряженная.

И рядом с нестерпимо честной и скучной общественницей, рассудочной и нравственной до отупения Лидией, в «Доме с мезонином» жила бездеятельная мечтательница Мисюсь, и Чехов, которого сейчас на нашей родине стремятся всячески сделать обличителем старорежимной России и общественником, любит и поэтизирует именно эту Мисюсь. . .

И эти вот, как раз не «типичные», не типизированные, отнюдь не подходящие под концовку «мораль сей басни такова», лирические персонажи Чехова постепенно, шаг за шагом, вытесняют типические персонажи Чехонте, пока почти вовсе не освобождают от них последние вещи поэта. Освященные простой человеческой жалостью персонифицируются и многие типы Чехова — все эти Епиходовы и человеки в футляре, все эти Ипполиты Ипполитычи и вечные студенты Трофимовы. И всех их согревает заходящее вечернее солнце Чехова. И пусть эти лучи уже обречены, и недолго до последней ночи, но, как «дама с собачкой» и он, ее возлюбленный, они, не *типы* уже, но неповторимые личности:

они любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. Они простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали все в настоящем и чувствовали, что эта любовь изменила их обоих.

Эта задушевная и щемящая нота звенит и печально улыбается в лучших и наиболее *чеховских* произведениях поэта. Заходящее осеннее солнце. Но ведь оно — солнце. А солнце растапливает и оживляет, солнце — живая жизнь.

Chekhov: Beyond Determinism

George Pahomov*

Though Chekhov's middle and later works seem to take an increasingly somber and pessimistic view of life, most critics agree that his early writings are the vibrant, even frolicsome, product of a happy sensibility.¹

The years 1888-1889 have been widely accepted as a period of spiritual crisis for Chekhov and pointed to as a watershed, the downward slope of which, though marked by occasional rises, ineluctably banks into a darkening valley.²

Yet the opposite view might be considered, namely, that Chekhov

* George Pahomov — Associate Professor of Russian Language and Literature, Bryn Mawr College. Author of *In Earthbound Flight: Romanticism in Turgenev* (Rockville, Md.: V. Kamkin, 1983). His interests include Chekhov, Russian Romanticism, Turgenev, Russian Drama.

¹ Lev Shestov wrote: "I must remind my reader, though it is a matter of common knowledge, that in his earlier work Chekhov is most unlike the Chekhov to whom we became accustomed in late years. The young Chekhov is gay and careless, perhaps even like a flying bird. He published his work in the comic papers." (Leon [Lev] Shestov, "Anton Chekhov: Creation From the Void," in *Chekhov and Other Essays*, ed. by Sidney Monas, [Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966], p. 7.) Ernest J. Simmons in *Introduction to Russian Realism*, Midland Books (Bloomington: Indiana University Press, 1965), p. 223, says that "If [Chekhov's] tales ever echo him directly it is only in that quality of his nature that stirred him most — his pronounced affirmation of life." Kornei Chukovskii speaks of Chekhov's deathless mirth ("bessmertnaia veselost' ") as having infected a whole generation of contemporaries in *O Chekhove* (Moscow: Izd. Khudozhestvennaia literatura, 1967), p. 15. More recently Ronald Hingley, in an approach that does not shy away from linking the historical Chekhov with the narrator of the stories, speaks of the author's "high spirits" and "verve" in *A New Life of Anton Chekhov* (New York: Alfred A. Knopf, 1976), p. 30.

² Thomas Winner in *Chekhov and His Prose* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966) speaks of the stories written between 1894 and 1900 as concerning themselves increasingly with "Chekhov's main theme — human isolation" (p. 124). And a whole

initially viewed life as a base state peopled by wretched beings predetermined by nature to fulfill their abject destinies. And that his spiritual crisis was the result of dismay at possessing this view and that his later writings, gloomy though they might be, were an attempt to elevate man and overcome his own initial dismal assessments.

The traditional position which holds Chekhov to have been initially happy may be partially the result of a misapprehension of his comedy and the laughter it evokes. Not all laughter is the result of good feeling. There is another kind that is triggered by bitterness at a recognition of falling short. It seems that two antipodal events may produce the same outward reaction. Laughter masks both mirth and derision. When laughter is mirthful, joy is at its source; when it is derisive, scorn stands behind it. Classically, Horatian and Juvenalian laughter. The first — empathy, laughing with; the second — disdain, laughing at. In the early stories scorn seems to stand at the root of Chekhov's laughter. But that scorn, reflected upon in time, was distilled into a sadness that blunted the author's animus and masked its root, so that we misconstrue its expression.

Most of the early stories depict fools, self-satisfied ignoramuses, obsequious toadies — the mean, the low, the less-than-human. One can only laugh at, not with, the characters in such stories as "Letter to a Learned Neighbor," "Daughter of Albion," "The Death of a Petty Official," "The Civil Service Exam," "Surgery," and "On the Nail." Such laughter occurs when another human no longer touches us, when he is seen as a lesser being. Aristotle stated that comedy takes base types for its characters. Chekhov follows this dictum.

The laughter that results, however, does not purge us, for we do not recognize ourselves in its objects. It does not expose and extirpate, Belinsky's pronouncements notwithstanding.³ On the contrary, it only further entrenches the status quo. To laugh at something is to dismiss it from

chapter, pp. 191-208, speaks of man's descent into "poshlost' ". In Boris Eikhenbaum's "Chekhov at Large," trans. by Elizabeth Henderson in *Chekhov: A Collection of Critical Essays*, ed. R.L. Jackson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1967), p. 30, we find: "With the years, Chekhov's artistic diagnoses became more accurate and more profound. Under his pen, the *sickness* [emphasis added] of Russian life acquired ever sharper and more vivid outlines." Hingley in *A New Life*, pp. 118-119 and *passim*, cites "A Dreary Story," written in 1889, as evidence of Chekhov's increasingly gloomy views and his spiritual crisis. Shestov's support of this position is implicit in the quotation in the first note.

³ Belinsky held the well-known view in Russian criticism that laughter serves as a kind of executioner of falsehood, folly, and vice. As example, he writes: "For all that is false and ludicrous there is only one excoriation — pointed and fearful humor." ("Russkaia literatura v 1845 godu," in *Polnoe sobranie sochinenii*, Vol. IX [Moscow: Akademiia Nauk, 1955], p. 388.) Simmons, in *Introduction to Russian Realism*, also views Chekhov's humor as accusatory and exposing (p. 187).

a position of superiority. Our laughing at Chaplin's portrayal of Hitler as a buffoon in *The Great Dictator* made Hitler less of the threat that he was in reality. On a less grisly plane, Chekhov's laughing at the base and vulgar is a way of accommodating himself to it. It is the reaction of a cultivated gentility which does not call for change or action but merely points to the self-congratulatory recognition of baseness, thus unwittingly condoning the very existence of the thing it abhors. The baseness is seen as existing only in lower types to which the perceiver, of course, does not belong.

The frequent appearance of base types in Chekhov's stories of the early 1880's suggests that such may have been his central vision of man. If so, then the comic sketch was the natural medium for expressing this view. Comedy has traditionally dealt with the low, for "as tragedy shows the godlike in man, so comedy shows the bestial."⁴ The comic low type is simple, his actions predictable, his motivation primitively linear. He is complex man reduced to a flat stereotype that represents a whole order. Any traits that might individualize him as a unique being are excluded in the process of generalization.

It is in the process of generalization that the sensibility which seeks expression through the comic coincides with scientific temperament. Classification, the urge to see individual phenomena in terms of general categories, marks both modes of perception. It is quite likely that Chekhov's scientific training served to bolster his ability to think and see in terms of the categorical and the typical. Such training may also have been responsible for promoting an "objective" view of the world which saw truth only in the empirically verifiable.⁵ Determinism, widely coloring scientific thought in Chekhov's time, could readily have furthered the reductive process by an insistence on understanding phenomena in terms of physical causes. *On the Origin of Species* provided a simple, naturalistic and even mechanical explanation of nature.⁶ The interpretations of Darwin assumed that nature

⁴ Albert Cook, *The Dark Voyage and the Golden Mean: A Philosophy of Comedy* (New York: W.W. Norton and Co., 1966), p. 46.

⁵ Chekhov spoke of the scientific objectivity of his art in a letter to G. Rossolimo dated 11 October 1899: "I have no doubt that the study of medicine has had a major influence on my work in literature; . . . A familiarity with the natural sciences, with scientific method has always kept me on guard, and I have tried, wherever possible, to be in agreement with scientific data, and where that was impossible, I've preferred not to write at all." (A.P. Chekhov, *Pis'ma*, in *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*, 20 Vols., ed. A.M. Egolina and N.S. Tikhonova [Moscow: Gosizdatkhudlit, 1944-1951], XVIII, 243-44.) Subsequent references to this edition will appear in the text. The translations are mine.

⁶ Simmons in *Chekhov: A Biography* (Boston: Little, Brown and Company, 1962), p. 80, writes of the young Chekhov that "...his reading in belles lettres was now supplemented by scientific journals and books. Darwin's works he found at this time a positive pleasure. 'I like him terribly,' he declared."

functioned in and of itself; that it was self-regulating and had no extra-natural guidance or purpose. In this view, nature deals in categories. Its concern is with species and genera rather than with the individual. The scientific mind, in dismissing the unique and singularly significant in favor of the typical, acts in a profoundly anti-humanist fashion when it examines man. In its rational urge to make the world comprehensible and predictable, it strives for general laws of behavior and necessarily seeks the lowest common denominator. Thus, perhaps inadvertently, it sees men as governed by the same primitive urges that are readily observable and experimentally verifiable in beasts. The reductive logic of statements such as Darwin's "As man possesses the same senses as the lower animals, his fundamental intuitions must be the same,"⁷ has had, indeed, a pernicious effect.

The individual was thus debased. Free choice became a tropism; passion became sexual appetite; despair — a poorly digested supper. The lack of will peculiar to Chekhov's characters has been noticed by a number of observers, Petr Bitsilli among them. In saying that the characters in Chekhov's plays are the "same patients, not agents, not actors," [as in his stories],⁸ Bitsilli points to the fact that materialistic determinism — a philosophy that denies freedom of action to man — is implicit in Chekhov's works. Leonid Grossman, in "Naturalizm Chekhova," says that in general Chekhov saw mankind as a "sickly beast."⁹

There is yet another factor that marks Chekhov's sensibility, though it may be merely the result of a synergistic effect of the first two — his agnosticism. Or, more broadly, the absence of integrating principles based on transcendental sources. Thus, when attempting to gain meaning from experience, in trying to draw order from what otherwise were discrete, unrelated occurrences, Chekhov had to rely solely on his scientific rationalism. But scientific rationalism does not fulfill the needs of the

⁷ Charles Darwin, *The Descent of Man* (Philadelphia and New York: John Wanamaker, 1874), p. 64. Once man is approached in terms of behavior commonly exhibited by beasts, his spiritual life becomes inconsequential. Hopes, desires, will and volition disappear as motivation is reduced to the universals of instinct. Reductive general laws, perhaps valid for whole classes, are absurd when dealing with the individual. The migrations of peoples may be understood in terms of a search for food, but the zig-zags of a person's inner life are inscrutable. The public lives of men are typically similar. Yet, though our days are marked by lead and sand, they are also marked by blood and gold. The error of scientific rationalism is to take the lead and sand and give them the validity of exclusive truth merely because they are manifest and dominate quantitatively. (The common and the ordinary aspects of experience will always be numerically superior but virtually meaningless to the individual who lives the zig-zags.)

⁸ P. Bitsilli, *Tvorchestvo Chekhova: opyt' stilisticheskogo analiza* (Sofia: Universitetska pechatnitsa, 1942), p. 88.

⁹ Leonid Grossman, "Naturalizm Chekhova," *Vestnik Evropy*, 1974, no. 7, pp. 218-247.

individual. On the contrary, in formulations such as Herbert Spencer's "The poverty of the incapable, the distresses that come upon the imprudent, the starvation of the idle, and those shouderings aside of the weak by the strong. . . are the decrees of a large far-seeing providence,"¹⁰ it totally disregards them. In answer to the search for universal meaning, rationalism discovered laws of nature that legitimated the rule of tooth and claw, with the disadvantaged, the feeble and the naive becoming natural victims. But nature as desired by man was to be harmonious, equitable, just and beautiful. Whether such a state is possible is a matter of faith. The rationalist replaced his faith with knowledge and committed himself to a theory of progressive human development.¹¹ But no rational theory is comprehensive enough to make sense of the arbitrary and chaotic world in which man lives. The uncommon, uniquely individual events remain unexplained. Knowledge does not replace faith. (The thinking character in Chekhov on occasion comes to this realization, e.g., the professor of medicine in "A Dreary Story." Rationalism gives him no ultimate answers; faith he does not possess; he is therefore left in total meaninglessness.) The absolute inevitability of natural processes suddenly becomes an absolute tyranny. The individual is not his own master and cannot change himself. The law of nature, sought for as the total answer, is found to have total indifference for the seeker. This gives nineteenth-century optimistic naturalism its dark edge of pessimism, for "the certainty that the existing order is immutable is for certain minds synonymous with the certainty that life is nonsensical and absurd."¹²

However, co-existing non-rational systems such as Christianity offered contrasting solutions. The resurrection of Christ, a stark violation of the "existing immutable order," made all things possible and thus served as a source of optimism and meaning. To a rationalist, society is perfectible through long evolution; to a Christian, each individual is immediately perfectible, for individual redemption is an absolute. But once a rationalist's commitment to gradual melioration is shaken by the unanswered question of the individual, he is left with no system at all. The individual becomes nothing more than the sum total of the random occurrences of his life.

¹⁰ Herbert Spencer, *Social Statics* (New York: D. Appleton and Co., 1884), pp. 353-354.

¹¹ In a letter to Diagilev dated 30 December 1902, Chekhov wrote: "Contemporary culture is the start of work in the name of a great future, work which shall perhaps continue for tens of thousands of years so that at least in the distant future mankind will perceive the truth of the real God, i.e., not surmise it or seek it in Dostoevsky but perceive it clearly, *as it perceives that two times two is four* [Emphasis added]. Contemporary culture is the start of the work, but the religious movement of which you spoke is a remnant, almost the end of that which has faded or is fading." (*Pis'ma*, XIX, p. 407.)

¹² Shestov, "The Theory of Knowledge," in *Chekhov and Other Essays*, p. 152.

In one of Chekhov's early stories we read: "...everything in this world, and my life especially, is subject to random chance, everything depends on it. It is a despot."¹³ The resulting sense of meaninglessness is conveyed in a story such as "The Namesday Party." The protagonist, Ol'ga Mikhailovna, thinks about the circumstances and events of her life: discreetly they seem to make sense, "But, *in general* everything was incomprehensible and frightening" (VII, 583. *Emphasis added*). A third story, "The Lights," ends with, "You can't make sense of anything in this world" (VII, 469).

The lesser types, the programmed automaton "NCO Prishibeev," the mindless "Zlounmyshlennik," the doomed enlisted man "Gusev" are dumb brutes and totally the product of their environment. Their behavior is governed by instinct or, at best, conditioned reflex. The motivation in a story such as "Sleepy" is purely physiological — the need for sleep. And even in "A Dreary Story" the final answer to a cry for life's meaning is: "Let's have breakfast, Katia," (VII, 282), a vapid non-answer with "truth" mordantly placed in the stomach.

In other writers (Dostoevsky will serve as an example), a character has an effect on his environment. The external world is molded by pre-existing ideas in the mind of the protagonist: there is volition, will creates action and events so that men can feel either satisfaction or dissatisfaction upon the completion of their actions. This is manifestly not true of Chekhov's characters. In fact, the opposite is true: the mental state of characters is the result of events in the external world. Even such commonplace factors as humidity, cigar smoke or a jigger of vodka change mental state and personality. Causes with greater effects, such as sickness, frequently determine an individual's total destiny. Man is helpless in Chekhov. We are not given an inkling of what he might achieve. The professor in "A Dreary Story" says to his beloved Katia, "...you are the victim... of your own helplessness" (VII, 271).

Given the sense of man as a mere pawn in an absurd world, Chekhov can write only of ruin and loss, with time as thief and nature as ravager, and man as both victim and instrument of this universal order. It is a grim vision. But the dark task of reporting it is lightened when the pawn is a fool. Both narrator and reader are left untouched, protected by laughter.¹⁴

But the laughter stills when the writer sees that in the world of fools

¹³ Chekhov, "Isповeд', ili Ol'ga, Zhenia, Zoia," in *Polnoe sobranie sochinenii*, I, p. 188.

¹⁴ Among the early stories there is one, "Grief" ("Gore"), that is also totally without a comic buffer though it deals with adults. Its protagonist, a craftsman in wood, is not the expected less-than-human type. He is humanized by being invested with a sense of

there are also children. These innocents in their contacts with the world are inevitably thrust down the path of cruel experience. A story called "Grisha" (V, pp. 7-10) describes a day in the life of a young, almost pre-verbal boy. From the very start the child is being abused. He is hurried by his nanny to a park. En route he gets his hand slapped once and then is afraid to reach out a second time for an object that interests him. It turns out that the rushing is not to the park but to a sordid rendezvous. The child is captive witness to lovemaking, though he perceives it only dimly. For their amusement the couple forces some vodka on him. It burns and chokes him. Later, he can't explain the events to his mother, but at night has a feverish nightmare. Worried and annoyed, she forces a spoonful of castor oil on him as a cure. He has had his first exposure to the world. It seems that this seals his fate. From here on things will only get worse. We need merely recall the circumstances of slightly older children in such well-known stories as "Van'ka" and "Sleepy."

The brutalization of the young goes on. In "An Everyday Trifle" an eight-year-old boy tells his mother's lover that his [divorced?] father secretly sees him and his sister. He then asks the lover to swear that he will not reveal the truth to his mother. But the minute the mother comes home, the lover, in wounded vanity, forces the boy to tell all to her: " 'Nikolai Il'ich,' moaned Alesha. 'You gave your word! . . . ' " After the betrayal, "Alesha sat down in the corner and with horror told Sonia [his sister] how he had been betrayed. He trembled, stuttered and wept. It was the first time in his life that he had so brutally encountered falsehood" (V, 176). In "The Wolf Baiting" a captured wolf is torn to bits in an arena with viewers paying for the privilege of watching the spectacle. A young schoolboy is by chance among them. The business of running the show is addressed thus by the narrator: "The collection will redeem all the expenses, but one cannot redeem those small ravages which perhaps were created by the baiting in the small heart of the above-mentioned schoolboy" (I, 496). In "The Tragedian," a young provincial girl, Masha, is captivated by a troupe of actors: "Never before had she seen such intelligent, extraordinary people" (II, 14). She falls in love with an actor named Fenogenov, runs away with the troupe and marries

responsibility and feelings of guilt, pity and fear. Deep in winter he loses his wife to an unnamed disease and both his hands and feet to frostbite in an attempt to get her to a hospital. All at once, the reader is faced with unrelieved brutal events with no shielding filter whatsoever. The final exchange between the craftsman and the doctor who amputated his limbs is : "If I could only live another five or six years. . . ." "What for?" says the doctor on his way out of the ward (IV, 96). The natural order is brutal and in this story Chekhov describes it with stark objectivity. The gaze is point-blank. The accommodating comic glasses have been removed. It is such indifference of nature to the fate of individuals, especially when they are children, that will buckle the equanimity of scientific rationalism.

her beloved. Several days later, “. . . Masha wrote her father: ‘Papa, he beats me! Forgive us!’ ” (II, 16). The actor married her only for her money and now that her father has renounced her, he beats her in frustration and anger: “I won’t permit myself to be deceived. . . .” (II, 15). In “The Superannuated Slave” (II, pp. 270-272), a naive girl is seduced by the stories that an old servant tells of his Don Juan master. He presents everything in a rosy light — the orgies, the illegitimate child, the would-be suicide of a kept woman. The girl, influenced by the tales, runs away to become a prostitute. Finally, in “Useless Victory,” we encounter two wandering minstrels, a girl and her aging father. While performing in the courtyard of a nobleman’s estate, the father has his face wantonly slashed open with a horsewhip wielded by a woman of the nobility. Later, in trying to explain the cruelty to his daughter, the old man describes the horrors perpetrated by the founder of this particular line of nobles. The murdering, burning, looting progenitor reputedly had strange gold-colored eyes. But, the father says, “One mustn’t think that the gold-eyed man was guilty in his bestiality. Man alone cannot achieve such horrible vileness. Nature is at fault. It gave him the mind of a wolf. A son was born to the gold-eyed one. . . . the bestiality was passed on to him. . . . And so forth” (I, 255). Despite the father’s explanations, his daughter remains unmollified: “If this injury goes unpunished, I will just die. . . . die!” (I, 278).

It is this plaintive child’s cry that shatters the equanimity of Chekhov’s systems. When faced with such indiscriminate brutality (Spencer’s “far-seeing providence”), the writer’s sensibility can no longer shield itself with laughter: the comic sense falls short. Innocents are violated, but rationalistic positivism provides no explanation for the injustice; the heart is wounded, but agnosticism precludes any healing. In this vacuum, the only answer can be a nonanswer: “Let’s have breakfast, Katia.”

The debasement by determinism must have numbed, but there was no recourse. Rationalism, the scientific mind, couldn’t acknowledge a higher order, an all-embracing uplifting idea of the kind that the professor in “A Dreary Story” yearned for. Beyond determinism lay only absurdity — chaos and nihilism. And the last vestige of an individual’s striving for an ideal that lay beyond the brutal law of nature was his recognition of meaninglessness, the loss of hope of ever achieving the ideal.

The state of hopelessness becomes thus the sole reminder that men are still somehow noble. With nothing else in hand, Chekhov raises hopelessness to great heights, for it is the only trait which separates the truly human from the beastly and the brutal, from predatory nature and its predators. Faced with meaninglessness, the individual self can only see experience as incomprehensible and the world as totally absurd. In that case, rationalism, causality and, by extension, responsibility do not exist. If we don’t know

who we are, why we are where we are, or what we might become, how then can we be responsible for our acts or judge the acts of others? Yet in this indifferent chaos, there is still the human urge to make differentiations of value. And those who are vestigially human, who still mark their aspirations, if only in the recognition of the impossibility of ever achieving them, become Chekhov's heroes. Their hopelessness becomes their ennobling trait. The *Three Sisters* offers poignant examples. Eternal victims, the sisters can never bring themselves to resist or judge the animality of their sister-in-law, Natal'ia, who, in her primitive urges, deprives them of the better rooms (territoriality), casts a pall on their social life by insisting on the primacy of her child (maternal instinct), and compromises their and their brother's name through an affair with Protopopov (sexuality). Lipa, the protagonist of "In the Ravine," is another victim who can offer no protest, though her infant has been scalded to death by the viperine Aksin'ia. She surrenders to fate.

Hopelessness becomes a virtue.¹⁵ It exists as the telling virtue for a whole series of other central characters. After he perceives that his wife no longer loves him, Misail, in "My Life," thinks to himself: "Dubechnia [the estate of his dream life] seemed to me already a chaos in which any labor would be to no avail" (IX, 171). His wife's assessment of their attempt to realize an ideal is: "Ignorance, filth, drunkenness, astoundingly high infant mortality — everything has remained as it was, and the fact that you have plowed and sown, and I spent money and read books has not helped anyone" (IX, 169). There is the artist in "House with a Mezzanine" who in later years recalls his one summer of would-be fulfillment with the lament, "Misius, where are you?" (IX, 103). In "Peasants," Ol'ga, after the long winter, the death of her husband, and the brutal life in the village, is also

¹⁵ We might posit that those who have reached hopelessness have also attained something else. They realize that the law of the jungle rules, that this law is immutable and that they are to be its victims. But their attainment is that, thereupon, they refrain from becoming its instrument. However, Chekhov gives us no evidence that this is a *conscious, willful* refraining; rather they are merely incapable of being savages. They are born victims who, unhappily, are aware of their fate. The story "The Grasshopper" seems to provide a most cogent example. Its protagonist, Dymov, "refrains" all of the time. He constantly turns the other cheek and thus seems to be similar to one of the long-suffering meek so often described as saints in patristic literature. Yet the similarities are only superficial, for Dymov is not shown as capable of being anything else. Not once do we see him fighting down his anger, suppressing an urge for revenge or even feeling jealousy. Will and free choice make the cardinal difference. A victimized lamb is pitiful, but it is still only a lamb unless it has willfully rejected an inherent capability for doing evil. Totally blameless children at their early death are assured the Kingdom of Heaven but never of sainthood. Chekhov's "most positive" characters (not necessarily the ones who are aware of their fate) are similar to such eternal children. They do not grow up to make choices, to integrate experience or to interact with the world around them. Though blameless, they are equally praiseless.

diminished: “. . .and already instead of the previous pleasing appearance and pleasant smile, her face had a submissive and sad expression of suffered anguish, and there was already something dull and inert in her gaze, as if she were deaf” (IX, 220). In “On the Cart,” the heroine is described as contemplating the fate of the province’s only other humane person in these terms: “Mar’ia Vasilievna was filled with fear and pity for this man, perishing for no known reason or purpose. . . .” (IX, 247). Her own fate is to be no better as, at the end of the story, she remembers her childhood: “And began to weep for no reason. . . . She imagined a happiness that never had been and smiled. . . and it seemed to her that in the heavens and everywhere and in the windows and in the trees there shone her happiness. . . but now she woke up. . . and suddenly everything vanished” (IX, 251-252). Her cart has returned to the reality of the miserable village where she is a schoolteacher. “If only I were young!” is the lament of the protagonist in “Gooseberries” (IX, 274) who has done nothing with his life and knows that all is too late now. The well-known “Lady with the Lapdog,” though seemingly triumphant, in reality celebrates hopelessness rather than fulfilled love. The last of the lovers’ by now routine meetings is characterized thus: “Then they were lost in discussion. They spoke of how they could rid themselves of the necessity to hide, to deceive, to live in different cities, to go for a long time without seeing each other. How could they free themselves of these unbearable shackles? ‘How? How?’ he kept asking and clutching his head. ‘How?’ ” (IX, 371). In “The Bishop,” a story frequently pointed to as asserting a positive answer, we nevertheless encounter these disconcerting words: “He was thinking that now he had achieved everything possible for a man in his position. He had faith, but still not quite everything was clear, something was still lacking. . . and still it seemed that he didn’t have something most important of which he had long ago vaguely dreamed. . . .” (IX, 425).

Uncle Vania, at the very end of the last act, says to Serebriakov: “You will punctually receive the same amount that you received before. Everything will be as it was” (XI, 237), and to Elena Andreevna: “Farewell. . . Forgive me. . . We’ll never see each other again” (238). And with these words he totally surrenders to hopelessness. Sonia’s soliloquy on the impossibility of happiness in this world and how one must bear this life only underscores the hopelessness. Finally, again in *Three Sisters*, at the end of the play, the doctor, after revealing the death of Tuzenbakh, amidst general dismay and in counterpoint to the weeping Irina, calmly sits down and begins to read a newspaper [Chekhov’s stage directions], then says: “Let ’em cry. . . .” and quietly begins to sing, “Ta-ra-ra-bum-biia. . . sizhu na tumbe ia. . . What difference does it make!” (XI, 302). The bizarre response and the nonsense lyrics cloak everything in the absurdity and meaningless-

ness which is echoed by Ol'ga's closing motif: "...just a little bit longer, and we will find out why we are living, why we are suffering... If we only knew, if we only knew!" (XI, 303).

In Chekhov's world, this is the best fate of the best of humanity. This is where the quest has brought him. What began with comedy ends in quietly lulling desperation. He tried to live in tottery accommodation with a system upon which his rationalism insisted. The unanswered human questions compelled him to reject it. Yet he found it impossible to accept anything in its place. In his humanizing search he took man from mechanistic brutality and delivered him to absurdity. He covered the emptiness by implying that the only human state possible was one of resigned hopelessness and, by so doing, suggested that no striving, no taking of responsibility, no act of will was possible or even necessary, all the while masking the process with a fine veil of comforting craftsmanship. And so, Chekhov gently reduces man and seduces us.

Мечты героев Чехова о другой жизни

Надежда Натова*

Многие герои рассказов и пьес Чехова мечтают о другой жизни; они недовольны тем, что уготовила им судьба и хотят иной, какой-то новой жизни, надеясь, что эта другая жизнь принесет им счастье. Некоторым героям чеховских произведений свойствен своего рода эвдемонизм в его античном понимании, т. е. высшей целью своей жизни они считают достижение личного счастья. Другие же добавляют к мечте о личном счастье желание новой, совершенной жизни для всего человечества в будущем.

В данной статье я ограничусь рассмотрением тех произведений, герои которых жаждут какой-то *другой* жизни, в которой они могли бы найти свое подлинное место и обрести или выявить свое подлинное **Я**. Мечты этих персонажей обусловлены преимущественно тремя обстоятельствами:

(1) Их недовольство настоящим зашло так далеко, что они начинают ненавидеть все вокруг себя. Им кажется, что стоит только вырваться из окружающих их условий и уйти куда-то в другое место, как они обретут довольство и душевный покой, и жизнь их станет прекрасной.

(2) Некоторые из недовольных и страдающих персонажей считают, что и настоящая их жизнь была бы хороша, если можно было бы изменить поведение и отношение к ним окружающих их людей.

* Nadine Natov, Professor of Russian Literature and Language at the George Washington University, Washington, D.C., is Executive Secretary of the International Dostoevsky Society and President of the North American Dostoevsky Society. Her publications include books on F. M. Dostoevsky and M. Bulgakov, as well as articles on Dostoevsky, Bulgakov, Turgenev, Pushkin, Camus and contemporary Russian literature and theater.

(3) И, наконец, некоторые действующие лица убеждаются, что не в их силах изменить создавшееся положение, выхода из него нет, их мечты об иной жизни никогда не сбудутся и им приходится покориться своей судьбе.

Рассмотрим теперь, как Чехов показывает драму людей, не нашедших своего, как им кажется, настоящего места в жизни. Рассмотрение этой проблемы основано исключительно на анализе текста произведений Чехова более позднего периода творчества — начиная с конца восьмидесятых годов XIX в.

Не всегда три указанных мною выше ситуации проявляются в чистом виде; нередко они соединены настолько тесно, что люди неясно отдают себе отчет в том, что же действительно вызывает их недовольство жизнью, которой они вынуждены жить. Зачастую обстоятельства и условия, в которых находятся действующие лица, настолько осложнены, что удовлетворительного решения мучающей их проблемы найти невозможно.

Показательно письмо Чехова из Мелихова к Лидии Мизиновой в 1893 году, когда писателю было 33 года. Он пишет:

... Я тоже старик. Мне кажется, что жизнь хочет немножко пошеяться надо мной, и потому я спешу записаться в старики. Когда я, прозевавший свою молодость, захочу жить по-человечески и когда мне не удастся это, то у меня будет оправдание: я старик. Впрочем, все это глупо. Простите, Лика, но, право, писать больше не о чем...¹

Это настроение Чехова в какой-то мере объясняет внимание, которое писатель уделял недовольству людей их повседневным существованием и их мечтам о другой жизни.

Один из самых ярких примеров внезапного недовольства жизнью и разочарования во всем, что раньше представлялось приятным и желанным, находим в рассказе «Учитель словесности» (1894). Молодой, 26-летний человек, Сергей Васильевич Никитин, преподаватель словесности в гимназии провинциального города, влюбился в юную Марию Шелестову, Манюсю, как ее звали дома. Он с радостью проводил все свободное время с сестрами Шелестовыми и восторженно любовался Манюсей. На

¹ А. П. Чехов, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, том 12: *Письма: 1893-1904*. (Москва: «Художественная литература», 1964), стр.30-31. В дальнейшем все цитаты из произведений Чехова будут даны по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страниц.

Чеховская тема мечтаний о «другой жизни» разработана скончавшимся в 1981-м году современным писателем Юрием Трифоновым, особенно в его произведениях семидесятых годов.

одной из прогулок верхом, предпринятой молодежью, часто бывавшей в доме Шелестовых, Никитин заметил, что Манюся все время ехала рядом с ним. Когда они ехали обратно,

Манюся опять ехала рядом с Никитиным. Ему хотелось заговорить о том, как страстно он ее любит, но он боялся, что его услышат офицеры и Варя, и молчал. Манюся тоже молчала, и он чувствовал, отчего она молчит и почему едет рядом с ним, и был так счастлив, что земля, небо, городские огни, черный силуэт пивоваренного завода, — все сливалось у него в глазах во что-то очень хорошее и ласковое, и ему казалось, что его Граф Нулин едет по воздуху и хочет вскарабкаться на багровое небо (т. 7, стр. 382).

Никитин мечтал о будущей жизни с Манюсей, об их нежной любви и согласии. Автор сообщает читателю, что с тех пор, как Никитин влюбился в Манюсю, ему

все нравилось у Шелестовых: и дом, и сад при доме, и вечерний чай, и плетеные стулья, и старая нянька, и даже слово «хамство», которое любил часто произносить старик. Не нравилось ему только изобилие собак и кошек да египетские голуби... (там же).

Особенно не нравилась Никитину маленькая собаченка Мушка, которая ненавидела его и всегда ворчала на его: «ррр...нга-нга-нга-нга...ррр...»

Сделав предложение Мане Шелестовой, Никитин начал новую жизнь, о которой его коллега, преподаватель географии Ипполит Ипполитович, мог только мечтать. О впечатлениях от своей свадьбы и о тех чувствах, которые наполняли его сердце во время венчания, Никитин оставил восторженную запись в своем дневнике:

Я думал: как расцвела, как поэтически красиво сложилась в последнее время моя жизнь! Два года назад я был еще студентом, жил в дешевых номерах на Неглинном, без денег, без родных и, как казалось мне тогда, без будущего. Теперь же я — учитель гимназии в одном из лучших губернских городов, обеспечен, любим, избалован... (стр. 394).

Никитин любовался нарядной толпой гостей в церкви и радостным видом Манюси, которую он скоро назовет своей женой. Он записал в своем дневнике:

... Я вспомнил первые встречи, наши поездки за город, объяснение в любви и погоду, которая, как нарочно, все лето была дивно хороша; и то счастье, которое когда-то на Неглинном представлялось мне возможным только в романах и повестях, теперь я испытывал на самом деле, казалось, брал его руками (стр. 395).

Никитин взялся за дневник, чтобы запечатлеть навек «свое полное, разнообразное счастье,» которое казалось ему еще более

ярким в сравнении с отчаянием Вари Шелестовой, бывшей на четыре года старше своей сестры и все еще не вышедшей замуж. Варя плакала, когда все веселились на свадьбе Мани, не из зависти, а, как полагал Никитин, «из грустного сознания, что время ее уходит и, может быть, даже ушло» (стр. 396).

Какое-то время Никитин был счастлив; даже во время уроков в гимназии, «мечтал ли он о будущем, вспоминал ли о прошлом, — все у него выходило одинаково прекрасно, похоже на сказку» (стр. 396). Иногда ему даже хотелось «пофилософствовать» о счастье, и он говорил жене:

— Я бесконечно счастлив с тобой, моя радость, — говорил он, перебирая ей пальчики или распуская и опять заплетая ей косу. — Но на это свое счастье я не смотрю как на нечто такое, что свалилось на меня случайно, точно с неба. Это счастье — явление вполне естественное, последовательное, логически верное. Я верю в то, что человек есть творец своего счастья, и теперь я беру именно то, что я сам создал. Да, говорю без жеманства, это счастье создал я сам и владею им по праву... (стр. 398)

Но не прошло и года, как Никитину начало казаться, что его счастье и богатое приданое, данное за Маней ее отцом, было чем-то доставшимся ему как бы даром. Все это стало постепенно приобретать какое-то неопределенное значение.

Однажды Маня сказала, что она считает штабс-капитана Полянского непорядочным человеком, дурно поступившим с Варей: он часто бывал в доме Шелестовых, но так и не сделал Варе предложения, на которое она рассчитывала. Теперь же он получил перевод в другую губернию и на-днях уезжал из города. На замечание Никитина, что он продолжает считать Полянского порядочным человеком и не видит в его поведении ничего дурного, так как он никаких обещаний Варе не давал, Маня ответила:

— А зачем он часто бывал в доме? Если не намерен жениться, то не ходи (стр. 401).

Ее ответ возмутил Никитина; ему только теперь стало ясно, что и на него смотрели раньше только как на предполагаемого жениха и ждали его предложения как чего-то обязательного, и Маня сознательно вызывала его на объяснение в любви. Никитина вдруг охватила тяжелая злоба и он почувствовал ненависть к Манюсе. Ему вдруг опротивела вся его уютная жизнь, нарушаемая только ворчанием собаченки Мушки, и ясно представилось, что «есть ведь еще другой мир... И ему страшно, до тоски

вдруг захотелось в этот другой мир...» (стр. 401). Никитин пытался прийти в себя:

«Какой вздор! — успокаивал он себя. — Ты — педагог, работаешь на благороднейшем поприще... Какого же тебе еще нужно другого мира? Что за чепуха!» (стр. 402).

Но чем больше Никитин думал, тем более все его существование, его преподавание в гимназии, его профессия, его семейная жизнь — все уже казалось ему обманом. Ему было ясно, что и покой и счастье утеряны, так как «иллюзия иссякла.» Теперь Никитин мечтал только об одном — как бы поскорее бросить все, уехать в отпуск в Москву и не видеть больше никого из окружающих его людей, которые теперь казались ему такими ничтожными. Теперь он писал в своем дневнике:

«Где я, Боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» (стр. 403).

Счастье Никитина было уничтожено даже не поступками, а просто словами и отношением к жизни окружающих его людей.

Счастье Натальи Гавриловны Асориной («Жена,» 1892) было уничтожено эгоизмом ее мужа и все возрастающим разобщением супругов. Павел Андреевич Асорин, богатый 46-летний инженер, специалист по строительству мостов, оставил службу в Министерстве путей сообщения и удалился в свое имение, чтобы в тихой, спокойной обстановке писать «Историю железных дорог.» Это была его давнишняя, заветная мечта. Но, как Асорин сообщает читателю (весь рассказ написан в первом лице как запись воспоминаний Асорина о кризисном периоде его отношений с женой), работать и сосредоточиться ему внезапно начало мешать беспокойство, вызванное голодом, который стал особенно ощущаться в соседней деревне Пестрове.

В образе Асорина, самодовольного, тщеславного человека, считавшего всех ниже себя и никому не доверявшего, Чехов создал человека со своеобразной «подпольной» психологией. Асорин видел, что нужно было что-то делать, чтобы помочь голодающим крестьянам, но был убежден, что, кроме него, никто в уезде неспособен ничего организовать. Он пишет:

Окружали меня люди необразованные, неразвитые, равнодушные, в громадном большинстве нечестные или же честные, но взбалмошные и несерьезные, как, например, моя жена. Положиться на таких людей было

нельзя, оставить мужиков на произвол судьбы было тоже нельзя, значит, оставалось покориться необходимости и самому заняться приведением мужиков в порядок (т. 7, стр. 7).

Асорин решил пожертвовать в пользу голодающих пять тысяч рублей серебром. Но когда ему сообщили, что у него из амбара утащили двадцать кулей ржи, он немедленно разослал жалобы всем местным властям — от губернатора до следователя — и даже телеграфировал в Петербург. После этого и следователь, и полиция стали искать повсюду виновных — голодных мужиков: уже обыскали две деревни и арестовали несколько человек. Этот поступок Асорина вызвал негодование всех окрестных помещиков и, более всего, жены Асорина. Павел Андреевич не знал, что его жена уже организовала комитет помощи голодающим из окрестных помещиков и их жен и земских начальников. Усердно помогал ей уездный доктор Соболев и старый друг отца Асорина Иван Иванович Брагин. Это он, при первых же словах Павла Андреевича о его желании помочь голодающим, сказал ему, как старый друг семьи:

Павел Андреич, скажу я вам по-дружески: перемините ваш характер! Тяжело с вами! Голубчик, тяжело! (стр. 17).

Иван Иванович тут же извинился за эти слова и посоветовал Асорину уехать куда-нибудь — в Петербург или за границу — где его не будут беспокоить голодающие.

Более двух лет супруги Асорины жили отдельно, на разных этажах своего просторного дома. Павел Андреевич нередко сожалел об этом отчуждении и нелегко переносил свое одиночество. Но при этом он никогда не забывал показать своей жене, что она от него зависит и даже старался делать так, чтобы «чаще жалить самолюбие жены.» Он добавляет в своих записках в скобках:

(Моя гордая, самолюбивая жена и ее родня живут на мой счет, и жена при всем своем желании не может отказаться от моих денег — это доставляло мне удовольствие и было единственным утешением в моем горе.) (стр. 8).

Павел Андреевич мучил свою жену недоверием, навязыванием ей своей воли и мнений; он видел, что она тяготилась его присутствием на своей половине дома, и это возбуждало в нем «ревность, досаду и упрямое желание причинить ей боль» (стр. 19). Когда, несколько лет ранее, между ними начались ссоры и стало ясно, что они «не сошлись характерами,» Павел Андреевич отказался выдать жене паспорт, не говоря уже о том, чтобы дать ей развод.

Теперь же, узнав об уже организованном комитете помощи голодающим, поддержке и одобрении деятельности его жены всеми в уезде, включая и слуг в доме Асориных, Павел Андреевич решил вмешаться в ее дела, «навести порядок» и взять все в свои опытные руки, чтобы из-за какой-нибудь ошибки в расчете его жене не пришлось бы расплачиваться не только из своего собственного кармана, но и своей и его, Асорина, репутацией. Его вмешательство, проверка всех ее бумаг и запрет устраивать в его доме «сборища,» т.е. собрания комитета, вызвали отчаяние Натальи Гавриловны, увидевшей, что муж отнимает у нее последнее, что осталось у нее, чтобы оправдать свою жизнь. Во время последовавшего тяжелого объяснения Наталья Гавриловна умоляла Асорина уехать, говоря, что его беспокойство о голодающих деланное:

— Я вижу, что вы беспокоитесь, но голод и сострадание тут ни при чем. Вы беспокоитесь оттого, что голодающие обходятся без вас и что земство и вообще все помогающие не нуждаются в вашем руководительстве (стр. 26).

На вопрос Асорина, в чем же его вина и почему жена его теперь ненавидит, хотя он женился на ней не насильно, Наталья Гавриловна отвечала, что он «тяжелый человек, эгоист, ненавистник» (стр. 32). Но Асорин не уходил, хотя и обещал жене уехать; ему почему-то вдруг показалось, что от своего беспокойства он может укрыться только около жены, в ее комнате. Он ожидал дальнейшего объяснения. Наталья Гавриловна решила подробно объяснить мужу, почему она изменила свое отношение к нему:

— Вы прекрасно образованны и воспитанны, очень честны, справедливы, с правилами, но все это выходит у вас так, что куда бы вы ни вошли, вы всюду вносите какую-то духоту, гнет, что-то в высшей степени оскорбительное, унижительное. У вас честный образ мыслей, и потому вы ненавидите весь мир (стр. 33).

Наталья Гавриловна добавила, что прежде, семь лет тому назад, не зная еще характера Павла Андреевича, она любила его, поэтому и вышла за него замуж. Но вскоре она увидела, что он за человек: он всех подозревает в нечестности, всех ненавидит, в ссоре со всеми соседями и никогда не сделал ни одного доброго дела. Она сказала:

... С таким человеком, как вы, жить невозможно. Нет сил. В первые годы мне с вами было страшно, а теперь мне стыдно... Так и пропали лучшие годы. Пока воевала с вами, я испортила себе характер, стала резкой, грубой,

пугливой, недоверчивой... Э, да что говорить! Разве вы захотите понять. Идите себе с Богом (стр. 33-34).

Наталье Гавриловне стало ясно, что и ее молодость и все ее надежды на счастье и полезную семейную жизнь погибли навсегда:

— А какая бы могла быть прекрасная, завидная жизнь! — тихо сказала она, глядя в раздумье на огонь. — Какая жизнь! Не вернешь теперь (стр. 34).

В результате этого разговора, Асорин решил уехать. Но ему не нужно было никакой другой жизни — ему было хорошо дома, ему хотелось лишь избавиться от какого-то смутного внутреннего беспокойства. По дороге на станцию железной дороги, он вдруг осознал, что он один, его никто не любит, и жизнь его никому не нужна:

Из миллионной толпы людей, совершавших народное дело, сама жизнь выбрасывала меня, как ненужного, неумелого, дурного человека. Я помеха, частица народного бедствия, меня победили, выбросили, и я спешу на станцию, чтобы уехать и спрятаться в Петербурге, в отеле на Большой Морской (стр. 37).

Стоя на платформе в ожидании поезда, Асорин раздумывал:

— Зачем я еду? — спрашивал я себя. — Что меня ожидает там? Знакомые, от которых я уже уехал, одиночество, ресторанные обеды, шум, электрическое освещение, от которого у меня глаза болят... Куда и зачем я еду? Зачем я еду? (стр. 38).

Асорин вернулся. Но, заехав по дороге домой к Ивану Ивановичу, он узнал жизненную философию старого друга своей семьи: «Я об одном только прошу Бога перед смертью: со всеми жить в мире и согласии, по правде. Да» (стр. 40).

Асорин спросил Ивана Ивановича, что же ему делать, чтобы его характер не казался другим таким тяжелым. Иван Иванович ответил, что не знает, но добавил, что он любит Асорина, как любил и его отца, но не уважает, так как его невозможно уважать, несмотря на его представительную наружность и осанку:

...да... Говорите вы высоко, и умны вы, и в чинах, рукой до вас не достанешь, но, голубчик, у вас душа не настоящая... Силы в ней нет... Да (стр. 46).

Асорин вернулся домой, объяснив свое возвращение жене, смотревшей на него с недоумением и насмешкой, тем, что за это короткое время он стал другим человеком, преодолел свое упрямое самолюбие:

— Natalie, я не уехал, — сказал я, — но это не обман. Я с ума сошел, постарел, болен, стал другим человеком — как хотите, думайте... От прежнего самого себя я отшатнулся с ужасом, с ужасом, презираю и стыжусь его, а тот новый человек, который во мне со вчерашнего дня, не пускает меня уехать. Не гоните меня, Natalie! (стр. 50)

Отныне Павел Андреевич больше не вмешивался в дела жены и не старался причинить ей боль, а спокойно занялся продолжением своей работы над «Историей железных дорог.» Но та прекрасная жизнь, о которой когда-то мечтала и говорила Наталья Гавриловна, была уже невозможна.

Мысль о том, как жизнь могла бы быть хороша, если бы люди сами не портили ее, лежит также в основе рассказа «Попрыгунья» (1892). Скромный ученый, врач Осип Степаныч Дымов был именно тем «великим человеком» (как и гласило первоначальное название этого рассказа), который тихо делал большое, важное дело, но не был ни понят, ни признан своей женой. Очаровательная Ольга Ивановна считала своего мужа «простым, очень обыкновенным и ничем не замечательным человеком» (том 7, стр. 51). Сама же она и ее друзья считали, что они все либо уже знамениты, либо «подавали блестящие надежды.» Актеры, певцы, художники, литераторы веселились в доме Дымовых, но не обращали никакого внимания на «какого-то доктора.» «Среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах» (стр. 52).

Оправдывая свой брак с «обыкновенным» человеком, артистически настроенная Ольга Ивановна объясняла своим друзьям, что Дымов служил в одной больнице с ее отцом: во время тяжелой болезни ее отца, Дымов день и ночь не отходил от больного. После смерти отца, Ольга Ивановна приняла предложение Дымова и стала его женой. Казалось, что первое время молодые супруги были счастливы, но Ольга Ивановна имела страсть знакомиться со знаменитыми, по ее мнению, людьми и наполнила свою жизнь бесконечными посещениями портних, театров, вечеринок и выставок:

И везде ее встречали весело и дружелюбно и уверяли ее, что она хорошая, милая, редкая... Те, которых она называла знаменитыми и великими, принимали ее, как свою, как ровню, и пророчили ей в один голос, что при ее талантах, вкусе и уме, если она не разбросается, выйдет большой толк. Она пела, играла на рояли, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях... (том 7, стр. 54).

На ее упреки мужу, что он не интересуется искусством, Дымов отвечал:

Я всю жизнь занимался естественными науками и медициной, и мне некогда было интересоваться искусствами (стр. 55).

Он старался объяснить Ольге Ивановне, что он не отрицает искусство, но свои занятия наукой отнюдь не считает чем-то «ужасным,» как заявила его жена:

— Почему же? Твои знакомые не знают естественных наук и медицины, однако же ты не ставишь им этого в упрек. У каждого свое. Я не понимаю пейзажей и опер, но думаю так: если одни умные люди посвящают им всю свою жизнь, а другие умные люди платят за них громадные деньги, то, значит, они нужны. Я не понимаю, но не понимать не значит отрицать (там же).

Но Ольга Ивановна не желала понять, что ее муж и его коллеги могут жить другими интересами и заниматься серьезными научными вопросами. Она старалась жить другой жизнью, которую она считала настоящей, продолжала устраивать у себя в доме вечера и принимала отсутствие Дымова в гостиной как должное. О нем она вспоминала только тогда, когда он приглашал гостей закусить в столовую, где все было приготовлено им самим.

Летом, во время поездки по Волге с группой художников, Ольга Ивановна увлеклась пейзажистом Рябовским и сделалась его любовницей. Все ее прошлое с Дымовым показалось ей вдруг ничтожным, тусклым, ненужным и далеким:

В самом деле: что Дымов? почему Дымов? какое ей дело до Дымова? Да существует ли он в природе, и не сон ли он только? (стр. 61).

Ольга Ивановна считала, что для Дымова, «простого и обыкновенного человека,» достаточно и того счастья, которое он получил, женившись на ней, и не испытывала никаких угрызений совести, изменяя мужу с Рябовским.

Однако, все мечты Ольги Ивановны о большой любви и счастье с Рябовским и о ее будущем великой художницы разбились в прах. Рябовский сам сказал ей, рассматривая ее последний этюд, что она не художница и что на ее месте он бы бросил живопись. Кроме того, Ольга Ивановна уже знала, что в его мастерскую приходили к нему на свидание другие женщины. «Другой,» лучезарно-счастливой жизни не получилось. Но в доме Дымовых жизнь продолжалась по-прежнему — с вечерами и ужинами для «великих людей.» Дымов ничего не говорил Ольге Ивановне, но отдалился от нее:

По-видимому, с середины зимы Дымов стал догадываться, что его обманывают. Он, как будто у него была совесть нечиста, не мог уже

смотреть жене прямо в глаза, не улыбался радостно при встрече с нею и, чтобы меньше оставаться с нею наедине, часто приводил к себе обедать своего товарища Коростелева... (стр. 66).

Ольга Ивановна наконец поняла, что Рябовский ее не любит и тяготится ею; она тоже поняла, что «Рябовский отнял у нее мужа и что теперь она осталась без мужа и без Рябовского» (стр. 67). Но и это не остановило ее: она продолжала всюду искать общества Рябовского, которого она ревновала ко всем знакомым дамам. Она даже принимала как что-то естественное тихие утешения Дымова, когда, в отчаянии от равнодушия и дерзостей Рябовского, она громко рыдала у себя в спальне. Она продолжала свою «светскую жизнь,» искала великих людей, «находила и не удовлетворялась и опять искала.»

Ольга Ивановна по-прежнему возвращалась домой поздно ночью и не заметила усиленной работы Дымова, не поинтересовалась над чем же он работал ночами в своем кабинете. Когда, однажды вечером, Дымов вошел к ней во фраке и в белом галстуке и с радостью сказал ей, что он только что защитил диссертацию и что теперь ему предложат приват-доцентуру по общей патологии, то и тут Ольга Ивановна не обратила внимания на своего мужа, смотревшего ей в глаза:

Видно было по его блаженному, сияющему лицу, что если бы Ольга Ивановна поделила с ним его радость и торжество, то он простил бы ей все, и настоящее и будущее, и все бы забыл, но она не понимала, что значит приват-доцентура и общая патология, к тому же боялась опоздать в театр и ничего не сказала.

Он посидел две минуты, виновато улыбнулся и вышел (стр. 70).

Последняя возможность начать новую, подлинную жизнь с Дымовым, которую предлагала Ольге Ивановне судьба, и стать другом и помощницей замечательного ученого была безвозвратно упущена. Когда Дымов, заразившись в больнице дифтеритом, страдал от болей и его друзья-врачи потеряли надежду на его выздоровление, Ольга Ивановна даже ни разу не зашла к мужу в кабинет, боясь заразиться. Около Дымова все время был его коллега и друг Коростелев, которого Ольга Ивановна считала еще более, чем Дымова простым, «ничем не замечательным, неизвестным человеком.» Приходили дежурить днем и ночью также другие врачи, товарищи Дымова. Все они знали, что Дымов работал как вол, и даже ночами занимался переводами, чтобы доставить своей жене возможность наряжаться и посещать театры и балы. Только теперь Ольга Ивановна начала догадываться, почему друзья ее мужа смотрят на нее как будто с

ненавистью и, по-видимому, считают, что «она-то и есть самая главная настоящая злодейка, а дифтерит только ее сообщник» (стр. 74). И у нее появилось «тупое унылое чувство и уверенность, что жизнь уже испорчена и что ничем ее не исправишь...» (там же).

Коростелев пришел к ней сказать, что Дымов кончается: Коростелев знал, какой серьезный ученый был Дымов, как он самозабвенно работал и какой прекрасный, скромный человек он был. Но Коростелев также знал, что жена Дымова не знала его, не ценила и не щадила. Коростелев был в отчаянии:

— Какая потеря для науки! — сказал он с горечью. — Это, если всех нас сравнить с ним, был великий, необыкновенный человек! Какие дарования! Какие надежды он подавал нам всем! — продолжал Коростелев, ломая руки. — Господи Боже мой, это был бы такой ученый, какого теперь с огнем не найдешь (стр. 76).

И только тут Ольга Ивановна осознала, что врачи — товарищи и коллеги Дымова — видели в нем будущую знаменитость и что именно он, скромный любящий Дымов был в самом деле необыкновенный, редкий и великий человек, которого она так упорно и тщетно искала:

...Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: «Прозевала! прозевала!»... (стр. 76).

Ольга Ивановна с плачем вбежала в кабинет, где на диване неподвижно лежал Дымов, и громко начала его звать: «Дымов! Дымов!»

Она хотела объяснить ему, что то была ошибка, что не все еще потеряно, что жизнь еще может быть прекрасной и счастливой, что он редкий, необыкновенный, великий человек и что она будет всю жизнь благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный страх... (стр. 77).

Раскаяние Ольги Ивановны было слишком запоздалым: Дымов уже не услышит ее и никогда больше не проснется, и мечта о прекрасной, счастливой жизни уже никогда не осуществится; эта мечта была погублена самой Ольгой Ивановной в ее погоне за иллюзией.

«Прозевала» возможность устроить свою жизнь и найти счастье также и Екатерина Ивановна Туркина, «Котик», как ее называли родители и друзья (Повесть «Ионыч», 1898). Доктор Дмитрий Ионыч Старцев познакомился с семьей Туркиных вскоре после приезда в губернию, куда он был назначен земским врачом в село Дялиж, в девяти верстах от губернского города С., где жили Туркины на главной улице. Но прошло более года, прежде

чем Старцев начал бывать у Туркиных почти каждый день. Проведя долгие месяцы в трудах в больнице и в одиночестве, Старцев почувствовал себя хорошо в гостеприимном доме Туркиных. Увидев Екатерину Ивановну, Старцев увлекся ею; она восхищала его своей свежестью и развитостью. С ней он мог говорить о литературе, об искусстве, о чем угодно, мог жаловаться ей на жизнь, на людей, на свое одиночество, и ему казалось, что она его понимает. Он полюбил молодую девушку и начал мечтать о счастливой жизни с нею. Но Котик грубо «подшутила» над ним, назначив ему на кладбище свидание, на которое она не собиралась прийти. Старцев, уже солидный, известный в округе доктор, поехал ночью на кладбище в надежде, что Котик не шутит и придет на назначенное ею свидание. Он долго бродил по пустынному кладбищу:

На первых порах Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жизни и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную (том 8, стр. 322).

Старцеву страстно захотелось здесь, на земле, этой неведомой, новой, прекрасной жизни, и ему «хотелось закричать, что он хочет, что он ждет любви во что бы то ни стало...» (стр. 323). Ему казалось, что Екатерина Ивановна принесет ему любовь и счастье, и он долго бродил по кладбищу, ожидая обещанного свидания. Несколько часов прошло в томительном ожидании, но никто не приходил. Наконец Старцеву стало ясно, что Котик не придет: «И точно опустился занавес, луна ушла под облака, и вдруг все потемнело кругом...» (стр. 323).

Несмотря на нанесенную ему обиду, на другой день Старцев поехал к Туркиным делать предложение Екатерине Ивановне. Когда он вез ее на танцевальный вечер в клуб, Старцев начал говорить ей о своей тоске. В клубе он говорил ей о своей безграничной любви и умоляющим голосом попросил ее стать его женою. Но Котик заявила, что она безумно любит искусство и хочет славы и успехов; а сделаться его женой значит для нее продолжать «пустую, бесполезную жизнь,» которая стала для нее невыносимой.

Своей длинной напыщенной тирадой об искусстве и о высшей, блестящей цели, к которой она стремится, Котик разом решила две судьбы — обрекла себя на одинокое, пустое существо-

вание, а Старцева — на медленную моральную деградацию. Получив отказ, Старцев вышел из клуба:

Ему было немножко стыдно, и самолюбие его было оскорблено, — он не ожидал отказа, — и не верилось, что все его мечты, томления и надежды привели его к такому глупенькому концу, точно в маленькой пьесе на любительском спектакле. И жаль было своего чувства, этой своей любви, так жаль, что, кажется, взял бы и зарыдал или изо всей силы хватил бы зонтиком по широкой спине Пантелеймона (стр. 326).

Через четыре года, убедившись, что у нее нет таланта, необходимого для успешной карьеры пианистки, Екатерина Ивановна вернулась из консерватории домой. Теперь она поняла, что Старцев когда-то любил ее нежно и искренне и надеялся на счастье с нею. Но восстановить его разбитое чувство и вернуть прошлое ей не удалось. Огонек, который чуть затеплился в душе Старцева при воспоминании о своей любви к Котику и о томительном ожидании свидания на кладбище, не разгорался. Момент, когда любовь могла стать радостью и началом новой, другой жизни, был упущен. Екатерина Ивановна пыталась восстановить прошлое и вновь вызвать любовь Старцева, но он не был более способен на сильное чувство. Теперь его уже все раздражало у Туркиных: и дом, и сад, которые были ему так милы и дороги когда-то. «И больше уж он никогда не бывал у Туркиных» (стр. 332).

Упустив свое счастье и возможность начать другую жизнь, Екатерина Ивановна возобновила каждодневную игру на рояле — единственное, что ей оставалось теперь в ее однообразном, пустом существовании. Ее по-прежнему окружали заботой верные, добрые и наивные родители, а доктор Старцев опускался все больше, его душа опустошалась и он замкнулся в своем эгоистическом мире.

Он одинок. Живется ему скучно, ничто его не интересует.

За все время, пока он живет в Дялиже, любовь к Котику была его единственной радостью и, вероятно, последней... (стр. 333).

Теперь его врачебное искусство и его полезная деятельность врача превратились в утомительную рутину, в средство получения наживы. Старцев полнел, грубел, делался все более раздражительным и, как бы не замечая своего одиночества, стремился только увеличивать свое никому ненужное состояние.

Помимо мечты многих чеховских героев о личном счастье и описания их поисков подлинного, «аутентичного» места в жизни,

в некоторых произведениях Чехова ярко выражена мысль о том, что живая жизнь и природа предлагают людям возможность такого существования, которым все были бы довольны, если бы независимые от людей обстоятельства, как неурожай и стихийные бедствия или же зло, творимое самими людьми, не портили и не губили навсегда их надежд и упований на лучшую долю. Так Ольга Чикильдеева («Мужики», 1897), жена Николая, лакея при московской гостинице, которого болезнь вынудила вернуться в родную деревню, умела видеть и чувствовать красоту природы. Выйдя вместе с мужем из поразившей ее бедностью и нечистотой избы его родителей и увидев широту и простор полей и лугов, расстилавшихся за деревней, Ольга сказала мужу, крестясь на церковь: « — Хорошо у вас здесь! Раздолье, Господи!» (том 8, стр. 199). Сидя на краю обрыва, оба, казалось, забыли о встретившей их беспросветной нужде и любовались заходом солнца и покоем, разлитым в нежном, чистом воздухе, «какого никогда не бывает в Москве.»

На другой день, по дороге в церковь, Ольга и ее невестка, бедная, забитая Марья, остановились на краю крутого спуска к реке. Мирная картина воскресного утра дана автором рассказа через восприятие Ольги, набожной, доброй и отзывчивой женщины:

На зеленых кустах, которые смотрелись в воду, сверкала роса. Повеяло теплотой, стало отраднo. Какое прекрасное утро! И, вероятно, какая была бы прекрасная жизнь на этом свете, если бы не нужда, ужасная, безысходная нужда, от которой нигде не спрячешься! Стоило теперь только оглянуться на деревню, как живо вспомнилось всё вчерашнее — и очарование счастья, какое чудилось кругом, исчезло в одно мгновение (стр. 203-4).

Даже в такой мрачной повести, как «В овраге» (1900), не утрачена красота природы и способность простых людей ощущать ее. Вскоре после свадьбы Липы и отъезда ее мужа Анисима Цыбукина, служившего в полиции в городе, Липа, ее мать Прасковья и подрядчик по прозвищу Костыль возвращались из села Казанского, куда они ходили на богомолье по случаю храмового праздника и ярмарки. Недалеко от их села Уклеева, лежавшего в овраге, Липа и Прасковья, которые шли всю дорогу босиком, сели, чтобы обуться. Отсюда сверху село Уклеево со своими вербами, белой церковью и речкой казалось им красивым, тихим и мирным; «мешали только крыши фабричные, выкрашенные из экономии в мрачный, дикий цвет.» Липа и Прасковья любовались красотой пейзажа и покоем праздничного вечера, и на душе у них было весело и радостно. Вернувшись домой, в богатый дом

Цыбукиных, и услышав в сарае, где они ночевали, разговор старика Цыбукина с Аксиньей о фальшивых деньгах, Липа и Прасковья сильно перепугались «и чувство безутешной скорби готово было овладеть ими.»

Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью (том 8, стр. 433-4).

В наступление вечной правды на земле твердо верил своему Александр Тимофеич, или Саша, как его все звали в доме Шуминых, куда он приезжал летом очень больной, чтобы поправить свое здоровье («Невеста», 1903). Уговаривая Надю оставить жениха и ехать учиться, Саша говорил:

...Только просвещенные и святые люди интересны, только они и нужны. Ведь чем больше будет таких людей, тем скорее настанет царствие Божие на земле (том 8, стр. 488).

Саша был уверен, что пройдет немного времени и на месте старого, грязного, неблагоустроенного провинциального города возникнет, «точно по волшебству,» новый идеальный город:

...И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди... (там же).

Главным для Саши было не только изменение условий жизни, но изменение характера самих людей, которые должны очиститься от пошлости, нечестности, тунеядства, безнравственности и зла, мешавших установлению счастливой жизни для всех на земле. Саша развивал свою мечту перед внимательно слушавшей Надей:

Главное то, что толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь, этого зла тогда не будет, потому что каждый человек будет веровать и каждый будет знать, для чего он живет, и ни один не будет искать опоры в толпе. Милая, голубушка, поезжайте! Покажите всем, что эта неподвижная, серая, грешная жизнь надоела вам. Покажите это хоть себе самой! (там же).

*
* *
*

Стремление к иной, более счастливой жизни не только для себя, но и для других людей характерно для многих героев пьес Чехова. Доктор Михаил Львович Астров (*Дядя Ваня — Сцены из деревенской жизни, 1897*) на замечание старой няни Марины

Тимофеевны, что он постарел, жалуется, что он «заработался,» что он даже ночью покоя не знает — его каждую минуту могут позвать к больному:

... За все время, пока мы с тобою знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь... (том 9, стр. 483).

И все же Астров считает, что будущие поколения будут жить какой-то другой жизнью, в подготовке которой участвует и он своей неустанной деятельностью:

... 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! (стр. 484).

Няня утешает Астрова одной короткой мудрой фразой: «Люди не помянут, зато Бог помянет» (стр. 484).

Забота Астрова об улучшении условий для будущей жизни выражается и в насаждении им новых лесов, разведении в своем небольшом имении образцового сада и питомника, «какого не найдете за тысячу верст кругом.» Астров делает это потому, что, как повторяет его слова Соня, ... «леса украшают землю... учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение. Леса смягчают суровый климат...» и делают людей лучше. Слушающему все это с иронией Войницкому Астров объясняет свою деятельность тем, что до сих пор человек не творил, а больше разрушал то, что дано ему природой. Он говорит:

... когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью... (стр. 491).

Астров говорит Соне, что он, как и ее дядя Ваня, не удовлетворен жизнью, но вообще жизнь любит, хотя «нашу жизнь,» т.е. «уездную, русскую, обывательскую,» терпеть не может и презирает ее всеми силами своей души. Своей личной жизнью он тоже не удовлетворен: и, кроме старой няни Марины, никого не любит:

... А что касается моей собственной, личной жизни, то, ей-богу, в ней нет решительно ничего хорошего. Знаете, когда идешь темною ночью по лесу,

и если в это время вдали светит огонек, то не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу... Я работаю, — вам это известно, — как никто в уезде, судьба бьет меня не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька. Я для себя уже ничего не жду, не люблю людей... Давно уже никого не люблю... (стр. 502).

Соня, которая только и ждет услышать от Астрова одно слово, которое дало бы ей надежду на любовь, теперь понимает, что это слово никогда не будет сказано, и та счастливая жизнь, о которой Соня втайне давно мечтала, никогда не осуществится.

Ее дядя Ваня, Иван Петрович Войницкий, наблюдая образ жизни и поведение своего зятя профессора Серебрякова, недавно приехавшего в имение, тоже теряет свои иллюзии и наконец понимает сущность этого человека. Войницкий, который вместе с дочерью профессора Соней, не покладая рук долгие годы работает в имении своей покойной сестры, первой жены профессора, отдавая весь доход Серебрякову, вдруг с отчаянием замечает, что все это делается напрасно. Серебряков, которому в жизни всегда везло, неумен, ничего нового в науке не сказал, ничего не понимает в искусстве, хотя и считает себя знатоком:

Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно: значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в то же время какое самонимение! Какие претензии! ... (стр. 486).

Войницкий заключает, что этот псевдо-ученый «двадцать пять лет занимал чужое место» и когда он вышел в отставку, «его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен...» (там же). Теперь, когда ему уже 47 лет, Войницкий не может больше закрывать глаза, «чтобы не видеть настоящей жизни» и думать, что это хорошо. Жизнь его уходит и он с горечью говорит:

... А теперь, если бы вы знали! Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость! (стр. 489).

Красавица Елена Андреевна, вторая жена профессора Серебрякова, не отвечает на восторженную любовь Войницкого. Он говорит ей:

... Днем и ночью, точно домовой, душит меня мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать? Чувство мое гибнет даром, как луч солнца, попавший в яму, и сам я гибну (стр. 498).

Теперь уже Войницкий никуда не может уйти от горечи сознания, что он был «глупо обманут.» Уважаемый им ранее Серебряков, для блага которого он годы самоотверженно работал, оказался «мыльным пузырем.» Войницкий теперь осознал, что десять лет тому назад он не узнал, где жизнь сулила ему счастье и пропустил его: десять лет назад он встречал Елену Андреевну у своей покойной сестры, первой жены Серебрякова. Тогда Елене Андреевне было семнадцать лет, Войницкому — тридцать семь. Теперь он сожалеет о прошлом:

Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения? Ведь это было так возможно! И была бы она теперь моею женой... Да... (там же).

Теперь Войницкий ясно видит, что счастья в жизни у него уже не будет и говорит Соне: «Когда нет настоящей жизни, то живут миражами. Все-таки лучше, чем ничего» (стр. 501). Он также видит, что и жизнь Елены Андреевны загублена; умоляя ее ответить взаимностью на его любовь, он говорит:

... И если бы вы знали, как я страдаю от мысли, что рядом со мною в этом же доме гибнет другая жизнь — ваша! Чего вы ждете? Какая проклятая философия мешает вам? Поймите же, поймите... (стр. 498).

Елена Андреевна не хочет видеть трагичности своего положения и не хочет слушать Войницкого, говорящего ей правду. Она измучена жалобами мужа, самодовольного, капризного отставного профессора Серебрякова, который требует от всех безоговорочного почитания. Он заявляет, что он всю жизнь работал для науки, а теперь в кругу семьи должен «каждый день видеть тут глупых людей, слушать ничтожные разговоры...» (стр. 495). Он по-прежнему доволен собою и считает, что он заслужил право на эгоизм, на непрерывное внимание к себе всех, окружающих его людей. «Я хочу жить, — заявляет он своей жене, — я люблю успех, люблю известность, шум, а тут — как в ссылке...» (там же).

Елена Андреевна привыкла к праздной, удобной жизни; теперь она почувствовала, что она поддалась обаянию Астрова и увлеклась им «немножко.» Она сознает, что «если вдуматься,» то она «очень, очень несчастна»; она знает, что настоящей, подлинной жизни у нее не было, так как она везде только эпизодическое лицо: «И в музыке, и в доме мужа, во всех романах — везде, одним словом, я была только эпизодическим лицом,» и заключает свой разговор с Соней грустными словами: «Нет мне счастья на этом свете. Нет!» (стр. 506).

После второго разговора с Соней, доверившей ей свою тайну, — долголетнюю любовь к Астрову, о которой, впрочем, знает весь дом, кроме самого доктора Астрова, — Елена Андреевна на мгновение почувствовала желание узнать другую жизнь. Оставшись одна, она мечтает: «Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете...» (стр. 511). Но она знает, что у нее нет ни подлинного желания, ни силы воли изменить ни свою жизнь, ни свое поведение: она боится ответить на чувство Астрова и знает также, что она обманывает Соню, затеявая разговор о ней с Астровым. Она говорит сама себе:

... Но я труслива, застенчива... Меня замучит совесть... Вот он бывает здесь каждый день, я угадываю, зачем он здесь, и уже чувствую себя виноватою, готова пасть перед Соней на колени, извиняться, плакать... (стр. 511).

Войницкий, после взрыва отчаяния, вызванного намерением Серебрякова продать имение, «забывшего,» что имение принадлежит не ему, а Соне, уже не надеется ни на какую другую жизнь. Двадцать пять лет Войницкий управлял имением, данным в приданое его сестре. Он отказался от своей части наследства, работал как вол и выплатил оставшиеся 25 тысяч, которые не мог уплатить его отец при покупке имения. И теперь Серебряков, которого Войницкий долго считал настоящим ученым, намеревался лишить Войницкого всего. Серебряков даже не подумал, что, обеспечивая себя продажей имения, он оставляет без крова свою дочь Соню, зятя Войницкого и его старую мать.

После бурной ссоры с Серебряковым и своей абсурдной попытки выстрелить в него, Войницкий испытывает острый стыд и говорит Астрову:

Если бы ты знал, как мне стыдно! Это острое чувство стыда не может сравниться ни с какою болью (*С тоской.*) Невыносимо! (*Склоняется к столу.*) Что мне делать? Что мне делать? (стр. 525).

Войницкий считает, что ему еще нужно прожить лет тринадцать, которые, по-видимому, определила ему судьба. Но как прожить эти тринадцать лет? Войницкий все еще мечтает о том, чтобы прожить «остаток жизни как-нибудь по новому.» Он говорит своему единственному другу, доктору Астрову:

... Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (*Плачет.*) Начать новую жизнь... (стр. 525).

И он просит Астрова подсказать ему, *как* начать новую жизнь, с чего начать? Астров, трезво смотрящий на жизнь, с досадой отвечает:

Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно (там же).

После отъезда Серебрякова с супругой и, главное, после отъезда на долгое время их любимого друга Астрова, Войницкий и Соня понимают, что им уже не суждено выйти за пределы того существование, которое, видимо, назначено им судьбой. Как им ни тяжело на душе, Соня знает, что они ничего сделать против судьбы не могут: «надо жить!» И Соня преодолевает тягостную действительность уходом в мечту и утешает своего дядю Ваню:

Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем... (стр. 532).

Тоска по другой жизни достигает особой остроты в пьесе *Три Сестры* (1900), единственной из всех своих пьес, которую Чехов назвал драмой.

Парадоксален факт, что то, о чем мечтает Ольга, старшая сестра, отвергается Машей, средней сестрой, судьба которой дала ей именно то, чего хотела бы достичь Ольга. С самого начала пьесы Ольга, учительница в местной гимназии, самостоятельная 28-летняя женщина, живущая своим трудом и пользующаяся всеобщим уважением, высказывает недовольство своей судьбой. Работа в гимназии ее утомляет, ученицы ее раздражают, она остро ощущает, что у нее нет своей, особой, личной жизни. Она жалуется сестрам:

... Оттого, что я каждый день в гимназии и потом даю уроки до вечера, у меня постоянно болит голова и такие мысли, точно я уже состарилась. И в самом деле, за эти четыре года, пока служу в гимназии, я чувствую, как из меня выходят каждый день по каплям и силы и молодость. И только растет и крепнет одна мечта... (том 9, стр. 535).

Дома, с сестрой Ириной, братом Андреем и старой няней Анфисой, Ольга чувствует себя лучше:

Вот сегодня я свободна, я дома, и у меня не болит голова, я чувствую себя моложе, чем вчера. Мне двадцать восемь лет, только... Все хорошо, все от

Бога, но мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше.

Пауза.

Я бы любила мужа (там же).

Ольгу привлекает свобода от ежедневных скучных обязанностей, какая есть у Маши; но самое главное, о чем мечтает Ольга — это личная жизнь, обыкновенная судьба молодой женщины: замужество и создание своего интимного мира, своего гнезда. Такая жизнь для Ольги уже почти неосуществимая мечта, она замечает, что время ее уходит. Через несколько лет, советуя Ирине выйти замуж за барона Тузенбаха, Ольга говорит:

Ведь ты его уважаешь, высоко ценишь... Он, правда, некрасивый, но он такой порядочный, чистый... Ведь замуж выходят не из любви, а для того, чтобы исполнить свой долг. Я по крайней мере так думаю, и я бы вышла без любви. Кто бы ни посватал, все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла... (стр. 581).

То, о чем годами мечтает Ольга, есть у Маши, средней сестры. Маша замужем; ее муж, Федор Ильич Кулыгин, учитель мужской гимназии, обожает ее. Маше не нужно принуждать себя к работе, проводить долгие часы за проверкой ученических тетрадей, сидеть целый день в гимназии. Все, что от нее требуется, — это иногда провести час-другой в гостях у директора гимназии, устраивающего изредка у себя дома вечера для преподавателей и их семей. Но Маша страдает; она не любит своего мужа, находит его скучным, пошлым. В разговоре с Вершининым она упоминает что, когда она была 18-летней девушкой, только что окончившей гимназию, и вышла замуж за учителя, то он казался ей тогда «ужасно ученым, умным и важным. А теперь уже не то, к сожалению» (стр. 556). После семи лет замужества, брак стал для Маши тяжелой цепью. Невольно она все время повторяет пушкинские стихи из пролога к поэме *Руслан и Людмила*: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Золотая цепь на дубе том...» (стр. 538). Маша напевает эти стихи в начале пьесы, вспоминая вместе с сестрами, как при жизни отца, генерала Прозорова, бывшего батареинного командира, в день именин в их дом в Москве приходило поздравить человек сорок офицеров, и было весело, шумно, а теперь, в провинции, бывает «только полтора человека и тихо, как в пустыне...» (стр. 538).

Маша считает свою жизнь с Кулыгиным «проклятой, невыносимой» (стр. 548). Заинтересовавшись подполковником Вершининым, она и за завтраком повторяет те же стихи о «золотой

цепи» и сама себя спрашивает: «Ну, зачем я это говорю? Привязалась ко мне эта фраза с самого утра...» (стр. 551).

Сестры встретили Вершинина очень приветливо, потому что он знал их отца, генерала Прозорова, и приехал недавно из Москвы, где жил когда-то на Старой Басманной — на той же улице, на которой жили Прозоровы. Вершинин для них явился как бы отблеском их прошлой счастливой жизни. Хотя они уехали из Москвы одиннадцать лет тому назад, свою жизнь в провинциальном северном городе сестры считают ненастоящей, ненужной и бесполезной. Тоска по другой жизни особенно остро мучит Ирину, красивую, милую 20-летнюю девушку. Она не перестает мечтать о возвращении в Москву: «Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и в Москву...» (стр. 535). Москва становится для нее символом счастья и любви. Через три года, слушая совет Ольги выйти замуж за барона Тузенбаха, Ирина отвечает:

Я все ждала, переселимся в Москву, там мне встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила... Но оказалось, все вздор, все вздор... (стр. 581).

В день своих именин, когда ей исполнилось 20 лет, Ирина как будто была счастлива, ей казалось, что она знает, «как надо жить,» но она не была удовлетворена своей жизнью и жаждала другой, трудовой жизни. Обращаясь к старому другу семьи, военному врачу Ивану Романовичу Чебутыкину, Ирина говорит ему о своих взглядах на жизнь:

... Милый Иван Романыч, я знаю все. Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге... (стр. 537).

Свою мысль о необходимости трудиться Ирина претворила в жизнь, поступив на телеграф. Но не прошло и двух лет, как Ирина разочаровалась в своей работе. Она воспринимала однообразную, рутинную работу на телеграфе как обман; она чувствовала так же, как ее брат Андрей, вынужденный после женитьбы на Наташе стать секретарем земской управы, что жизнь «страшно меняется и обманывает.» Андрей стыдится своей маленькой должности в той управе, «где председательствует Протопопов,» и ему снится каждую ночь, что «он профессор Московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля» (стр. 554). Андрей пропустил возможность устроить свою жизнь так, как он мечтал раньше и как хотели его

сестры; женившись на Наташе, он все более подпадал под ее влияние и уже понимал, что ему не вырваться из опутывающего его мещанского быта, не выйти за пределы установившегося образа жизни. Счастье для Андрея осталось в прошлом, о котором он с тоской вспоминает, когда он жил настоящей, подлинной жизнью:

О, где оно, куда ушло мое прошлое, когда я был молод, весел, умен, когда я мечтал и мыслил изящно, когда настоящее и будущее мое озарялось надеждой? (стр. 594).

Теперь же настоящее Андрею противно, будущего у него нет: он не последует совету доктора Чебутыкина, не возьмет в руки палку и не уйдет без оглядки — он не бросит детей и поэтому будет до конца своих дней подчиняться Наташе, своей жене — домашнему деспоту с притворной улыбкой, выжившей его сестер из их родного дома и ставшей хозяйкой всего. Другой жизни для Андрея нет и не будет — он слишком мягок, безволен и честен, чтобы, перешагнув через все препятствия, бороться за осуществление своего личного счастья.

Ирина же, которая в день своего двадцатилетия говорила, что считала счастьем быть учителем и учить детей, после раздражавшей ее работы на телеграфе, бывшей для нее трудом «без поэзии, без мыслей,» и службы в городской управе, где она также ненавидела и презирала все, что ей давали делать, решила стать учительницей. Она сдала экзамен и готова была ехать на кирпичный завод вместе с бароном Тузенбахом, вышедшим в отставку. Но в ночь после пожара в городе, даже свое согласие выйти замуж за барона, по совету Ольги, Ирина сопровождает отчаянной просьбой уехать в Москву:

Милая, дорогая, я уважаю, я ценю барона, он прекрасный человек, я выйду за него, согласна, только поедem в Москву! Умоляю тебя, поедem! Лучше Москвы ничего нет на свете! Поедem, Оля! Поедem! (стр. 584).

Но ни уехать в Москву, ни повенчаться с бароном Ирине не удалось. Новая трудовая жизнь, о которой она говорит за несколько минут до роковой дуэли барона с Соленым, будет другой, но не той прекрасной подлинной жизнью, о которой она мечтала долгие годы. Ирина не сумела оценить доброту, любовь и преданность барона при его жизни, но теперь, после его гибели из-за нее, она как будто наконец понимает *какого* истинного друга она потеряла. Оставшись в одиночестве, она теперь сознает, что все, что ей остается теперь в жизни, — это работа. Она вторит Соне Серебряковой, говоря, что «пока надо жить... надо работать,

только работать!» Другой жизни для Ирины нет и, вероятно, никогда уже не будет: тихо плача, она говорит своим сестрам:

... 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... (стр. 600).

Подполковник Вершинин, вся жизнь которого состоит в том, чтобы «только работать и работать,» прийдя впервые в гости к Прозоровым, сразу оценил уют их дома, дружбу, связывающую трех сестер и их брата Андрея, их нравственную чистоту, деликатность и приветливость. Человек с неудачной судьбой, неудобным, неустроенным бытом, женой-истеричкой, мучающей его ревностью, Вершинин любит, как он говорит, «пофилософствовать» и помечтать о будущей гармонической изумительной жизни человечества. Однако, он понимает, что такая жизнь не наступит ранее, чем «через двести-триста, наконец тысячу лет,» но дело для него, как он говорит, «не в сроке,» а в наличии самой мечты о прекрасной счастливой жизни, которая будет уделом далеких потомков. Вершинин слишком хорошо знает по собственному опыту *как* трудна жизнь и знает также, что такой же трудной она будет и для его двух девочек, которых он нежно любит. Он говорит Тузенбаху и Маше, что счастья у нас нет и не будет, но он убежден, что человек должен желать счастья и ждать наступления, хотя и в далеком будущем, прекрасной жизни для всех. Он «должен мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его отец и дед» (стр. 545-6). Вершинин умеет видеть и тонко чувствует красоту: ему нравится северный провинциальный город, в который его недавно перевели по службе; ему нравится здесь здоровый, хороший, «славянский» климат, он любит березы, которые он любит больше всех деревьев, и рекой: «А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!» (стр. 642).

Придя к Прозоровым в дом, полный цветов и уюта, и найдя в сестрах людей, понимавших его с одного слова, Вершинин увидел, что именно такой он хотел бы устроить свою повседневную жизнь. Он несколько раз повторяет, как ему хорошо у Прозоровых и говорит:

... Сколько, однако, у вас цветов! (*Оглядываясь.*) И квартира чудесная. Завидую! А я всю жизнь мою болтался по квартиркам с двумя стульями, с одним диваном и с печами, которые всегда дымят. У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов... (*Потирает руки.*) Эх! Ну, да что! (стр. 546).

И если бы ему довелось начать жизнь снова, Вершинин «по крайней мере создал бы для себя иную обстановку жизни, устроил бы себе такую квартиру с цветами, с массою света...» (там же). Уходя из города со своей бригадой, подполковник Вершинин знает, что он, по всей вероятности, никогда больше не увидится ни с Машей, ни с ее милыми сестрами. И ему и Маше надо опять начинать жить по-старому: трехлетнее пребывание в этом городе и мимолетное, иллюзорное счастье, которое дала ему встреча с Машей, скоро станет дорогим воспоминанием о возможности иной, прекрасной, но неосуществимой жизни.

Как и Вершинину, старому военному врачу, чудаковатому Ивану Романовичу Чебутыкину, жизнь в доме Прозоровых кажется раем. Иван Романович в молодости любил мать сестер Прозоровых и любовь эту перенес на ее дочерей. Он поднес Ирине в день ее именин дорогой серебряный самовар и, в ответ на упреки сестер, зачем он делает такие дорогие подарки, говорит:

Милые мои, хорошие мои, вы у меня единственные, вы для меня самое дорогое, что только есть на свете. Мне скоро шестьдесят, я старик, одинокий, ничтожный старик... Ничего во мне нет хорошего, кроме этой любви к вам, и если бы не вы, то я бы давно уже не жил на свете... (Ирине.)
Милая, деточка моя, я знал вас со дня вашего рождения... носил на руках... я любил покойницу маму... (стр. 539-40).

Отправляясь с Андреем в клуб, после того как Наташа запретила принять ряженных и почти выгнала всех гостей из дому, Чебутыкин говорит, что он никогда не был женат:

Жениться я не успел, потому что жизнь промелькнула, как молния, да и потому, что безумно любил твою матушку, которая была замужем... (стр. 567).

На сетования Андрея на его неудачный брак, Чебутыкин возражает:

Так-то оно так, да одиночество. Как там ни философствуй, а одиночество страшная штука, голубчик мой... Хотя, в сущности... конечно, решительно все равно! (там же).

Для старого доктора счастье в жизни заключается только в возможности быть около трех сестер. Единственное, о чем он еще мечтает, — опять приехать к Прозоровым через год, когда он выйдет в отставку, и «доживать свой век» около них. Полушутя, он говорит Ирине после ухода подпоручиков, с грустью простившихся с нею:

... Приеду сюда к вам и изменю жизнь коренным образом... Стану таким тихоньким, благо... благоугодным, приличеньким... (стр. 586).

Но вернуться Чебутыкину будет некуда: через несколько минут после этого разговора, барон Тузенбах будет убит на дуэли, Ирина уедет одна на кирпичный завод; Ольга, став начальницей гимназии, уже покинула родной дом, взяв с собою старую заботливую няню Анфису, и живет на казенной квартире, Маша не хочет даже заходить в бывший родной дом, в котором теперь властвует Наташа. Прежний уютный и приветливый дом, единственное, что еще привлекало Чебутыкина в жизни, скоро станет далеким воспоминанием. Старый доктор слишком хорошо знает, насколько преходящи и ненадежны все мечты о счастье. Поэтому он так часто повторяет, что ему «все равно» что бы ни уготовила ему судьба; кроме того, он чувствует, что жизнь его близится к концу, что он теперь, «точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь» (стр. 588). Все мечты, все надежды, все разбилось вдребезги, как фарфоровые часы покойной матери трех сестер. За несколько минут до дуэли барона, на которой он должен присутствовать, старый доктор повторяет то, что он сказал, когда разбил часы:

... Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не все ли равно! (стр. 591).

Очарование дома и семьи Прозоровых также глубоко чувствует поручик барон Николай Львович Тузенбах. В день 20-летия Ирины, он решил сказать ей открыто о своей любви и о своей мечте о счастье с нею:

... Вам двадцать лет, мне еще нет тридцати. Сколько лет нам осталось впереди, длинный, длинный ряд дней, полных моей любви к вам... (стр. 549).

Барон, так же как Ирина и Вершинин, мечтает о каком-то замечательном труде на благо человечества, труде, который будет уважаться всеми, но возможность счастья барон видит в сегодняшней реальной жизни. Отвечая на философствования Вершинина о прекрасной жизни в будущем, барон отвечает: «Кто знает? А быть может, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением...» (стр. 543). Барон более трезво и реалистически рассматривает ход истории и правильнее, чем Вершинин, оценивает развитие жизни человечества. И через два года он не изменит своих взглядов: слушая мечты Вершинина о той жизни, которая будет «после нас, лет через двести-триста,» барон отвечает:

Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется

все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: «ах, тяжело жить!» — вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти (стр. 559).

Сам барон Тузенбах не боится смерти, но и не хочет ее. Подобно Ольге Чикильдеевой («Мужики») и Вершинину, с которым он так часто беседовал о счастливой жизни, барон умеет видеть красоту природы. За несколько минут до дуэли, прощаясь с Ириной, барон любит старым парком:

... Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и всё смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! (стр. 594).

Все, что барону нужно для того, чтобы придать смысл своей теперешней жизни, той единственной жизни, которая дана ему судьбою, это всего лишь немного любви Ирины. Но, как она сказала ему, она будет его верной и покорной женой, но «любви нет,» и полюбить его «не в ее власти» (стр. 593). Даже чувствуя странное беспокойство барона, уходящего на дуэль так и не сказав ей, куда он спешит, Ирина не сказала ему того единственного нежного слова, которого он с таким нетерпением и так долго ждал от нее. Через несколько мгновений барона не станет: случайная, спровоцированная Соленым ссора и абсурдная дуэль с ним положат конец всем мечтам барона о сегодняшнем реальном счастье, и утерянный ключ к сердцу Ирины, отсутствие которого так терзало душу барона, никогда не будет им найден.

Пьеса заканчивается уходом бригады из города под музыку бодрого военного марша. Сестрам ясно, что теперь они остались навсегда одни, и другой жизни для них не будет — иллюзии рассеялись, и привычная жизнь должна войти в прежнюю колею. Простившись с Вершининым, Маша опять повторяет: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... золотая цепь на дубе том...» (стр. 598). Маша понимает, что она ничего не может изменить в своей жизни и, обращаясь к своему верному, пытающемуся утешить ее мужу, говорит: «Надо домой.» Маша вторит Соне Серебряковой, утешавшей дядю Ваню словами «Что же делать, надо жить!» (том 9, стр. 532). «Надо жить... Надо жить...» — говорит Маша сестрам, понимая, что надо снова начать старую, привычную жизнь, даже если она им кажется неинтересной и скучной; надо как-то честно и с пользой для других прожить эту единственную, дарованную им судьбою жизнь. И только одна Ольга еще надеется, что, может быть, людям когда-нибудь откроется смысл их существования и стра-

даний: «... кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» (стр. 601).

Чехов — излюбленная жертва современных «режиссеров»

*Алексей Гедройц**

Когда Чехов, будучи еще молодым студентом на медицинском факультете, стал публиковать свои миниатюрные юмористические рассказы и, таким образом, вовлекаться в литературу, на русской сцене почти безраздельно царил Островский, создавший с 1847-го по 1886-й год более пятидесяти пьес. На них сформировалось, ими питалось целое поколение актеров. Они талантливо изображали четко обрисованных героев Островского: помещиков-самодуров, плутоватых мещан, хитрых купчих, забытых, мечтательных девушек, алчных дельцов. В то же самое время большим успехом продолжали пользоваться и пьесы Алексея Константиновича Толстого. Здесь было одно благородство: сознание собственного достоинства и великодушие, которые выражались великолепным слогом, хотя и не лишенным некоторой напыщенности. Именно этим актерам, игравшим как Островского, так и А. К. Толстого, предстояло олицетворять немного позже сложных чеховских героев.

В ту пору роль режиссера оставалась довольно неопределенной. По крайней мере, режиссеру не уделялось тогда того большого значения, которое сегодня так естественно мы ему предоставляем. Нам почти неизвестны личности режиссеров дочеховского периода, и можно сказать, что только во время Чехова роль режиссера стала утверждаться. Памятная встреча

* Alexis Guédroit — Professor of Russian language and literature at the Brussels Institut d'Enseignement Supérieur. Interpreter for Spaak-Khrushchev and Harmel-Gromyko.

писателя со Станиславским в Славянском базаре в Москве в 1898-м году была событием неоченимого значения. Ведь в том же 1898-м году, 14 октября, состоялось открытие Художественного театра и два месяца спустя, 17-го декабря, чеховская *Чайка*, поставленная на сцене этого театра, принесла автору его первый неоспоримый театральный успех.

Но если для Станиславского и Немировича-Данченко чеховская драматургия явилась откровением, обеспечившим им бессмертную славу, ибо они первые, против мнения подавляющего большинства театральных деятелей того времени, поверили в Чехова драматурга, надо сказать, что и для Чехова эта встреча была последней надеждой. До этого у него в театре были одни неудачи и разочарования.

После провала *Иванова* в театре Корша, начинающий драматург писал А. С. Суворину 30-го декабря 1888 года: «Иванов и Львов представляются моему воображению живыми людьми. . . . Если же они на бумаге вышли неживыми и неясными, то виноваты не они, а мое неумение передавать свои мысли. Значит, рано мне еще за пьесы браться.»¹

Но и вторая попытка оказалась столь же тщетной. Трудно нам сегодня поверить, что пьесу *Леший* петербургское отделение Театрально-литературного комитета определило «неподходящей для постановки на сцене» и забракowało по причине ее «несценичности».² Наотрез отказавшись от всякой переделки *Лешего*, удрученный Чехов писал 2-го ноября 1889 года актеру-режиссеру А. П. Ленскому: «. . . в другой раз уже не буду писать больше пьес. Нет на сие ни времени, ни таланта. . .»³

Вполне возможно, что не состоясь встречи Чехова со Станиславским, Антон Павлович не создал бы последних своих двух пьес, не достиг бы вершины своего театрального творчества.

Казалось бы, что после встречи со Станиславским и Немировичем, которые, уловив неповторимое обаяние чеховской драматургии и оценив ее своеобразие, обеспечили провалившейся до того *Чайке* громадный успех, автор должен был получить наконец полное удовлетворение. Однако это далеко не так. Несмотря на бесспорный успех этой пьесы на сцене Художественного

¹ А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем* в 30-ти тт. (М.: «Наука», 1974-1983); *Письма*, III, 115-16. Все ссылки на письма Чехова по этому изданию.

² А. П. Чехов, *Собрание сочинений* в 12-ти тт. (М.: Худ. литература, 1960-64), IX, 678.

³ *Письма*, III, 277.

театра, Чехов писал 9-го мая 1898 года Горькому: «... сама Чайка [т.е., Нина Заречная — А.Г.] играла отвратительно, все время рыдала навзрыд, а Тригорин ходил по сцене и говорил, как паралитик; у него «нет воли», и исполнитель [Станиславский — А.Г.] понял это так, что мне тошно было смотреть.»⁴ Но, как ни странно, неделю спустя, 15-го мая, Чехов дал совсем иной отзыв в письме к Иорданову: «В Москве для меня играли мою «Чайку» в Художественном театре. Постановка изумительная.»⁵

Как видно, авторская оценка этой постановки весьма противоречива, и это подтверждается еще тем, что после представления *Чайки* в сезон 1898-99 гг., Немирович-Данченко получил в подарок от Чехова медальон, на котором были выгравированы следующие слова: «Ты дал моей *Чайке* жизнь. Спасибо!»

И все же, впоследствии немало неприятных, серьезных трений возникало между Чеховым и режиссерами Художественного театра. Можно сказать, что до конца автор оставался ими недоволен, и его отношения с ними бывали порой весьма натянутыми.

При постановке последней пьесы Чехова основатели Художественного театра осмелились, не только без авторского согласия, но даже без его ведома, изменить ее название. С своим безошибочным литературным чутьем Чехов сразу понял, что тут дело не просто в замене одного слова другим, а что речь идет об основном подходе к его произведению. Он пишет 10-го апреля 1904-го года Ольге Книппер негодующее письмо: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев [т.е., Станиславский — А.Г.] в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что они ни разу не прочли внимательно моей пьесы.»⁶

Разногласия между автором и режиссером относились не просто к особой интерпретации, которую тот желал дать чеховскому произведению, они касались в некоторых случаях самой его ткани. Станиславский вспоминает о тяжелой обиде, которую ему *пришлось* нанести Чехову вопреки глубокому преклонению перед ним. «Пьеса долго не давалась. Особенно второй акт. Он не имеет, в театральном смысле, никакого действия и казался на репетициях очень однотонным. Было необходимо изобразить

⁴ Письма, VIII, 170.

⁵ Письма, VIII, 179.

⁶ Письма, XII, 81.

скуку ничегонеделания так, чтоб это было интересно. И это не удавалось.»⁷ «Когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу выкинуть целую сцену, — в конце второго акта *Вишневого сада*, — он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил: ‘Сокращайте!’ И никогда больше не высказал нам по этому поводу ни одного упрека.»⁸ Необходимо подчеркнуть тот факт, что несмотря на явную боль, причиненную Чехову, Станиславский, не колеблясь ни одной минуты, навязывает автору свое решение.

Это чрезвычайно важный момент в истории современного театра. С того времени, роль режиссера стала заметно расти, авторитет его — увеличиваться и утверждаться. Имена замечательных личностей как Станиславский, Немирович-Данченко, Гордон Грэг, Мейерхольд, Жак Копо, Питоев и, ближе к нам — Андрэ Барзак, Джорджио Штрелер, Питер Брук, Анджей Вайда, Товстоногов, Любимов — все они уже вошли в летопись мирового театрального искусства. Они оказали огромное влияние на современную драматическую эстетику, определили весь ход ее развития, и под их руководством чеховские пьесы покоряли сцену за сценой, завоевывая всемирное признание. Кажется, сейчас вообще не найдется ни одного сколько-нибудь значительного режиссера, который не поставил бы хоть одну пьесу Чехова. Одним словом, ни один крупный режиссер не пройдет равнодушно мимо чеховского искусства.

Заметим, что сам Чехов никогда не думал, что его пьесы будут волновать иностранную публику. Он оставался убежден, что его герои, их оригинальность и психология, да и вообще вся их жизнь, протекающая на фоне маленького уездного городка центральной России, останутся недоступны и непонятны нерусскому зрителю.

Сегодня чеховские пьесы идут на множестве иностранных языков. Их успех нигде не ослабевает, они очаровывают своим неповторимым колоритом и неисчерпаемым обаянием всё новые и новые поколения зрителей во всем мире. Без сомнения, Чехов сегодня — наиболее известный русский драматург.

Распространению такой беспримерной славы содействовали многочисленные режиссеры, ставившие пьесы Чехова во всех концах мира. Разумеется, подходы к исполнению чеховских пьес

⁷ К. С. Станиславский, «Воспоминания», *Речь* [Москва], №177 (1914).

⁸ К. С. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве* (М.: Academia, 1933), 2-е изд., стр. 470.

весьма разнообразны. К примеру, *Вишневый сад* в постановке Питера Брука или Штрелера превращается в нечто — на первый взгляд — совсем уникальное. Тем не менее, когда даровитые и серьезные режиссеры подходят к творчеству Чехова с должной артистической чуткостью и уважением, и хотя каждый из них освещает то или иное произведение по-разному, придавая ему особый, своеобразный колорит, оно выступает в подлинной своей целостности, и не чувствуется в нем никакой фальши. Сложные, противоречивые чеховские персонажи показаны психологически правдиво, без каких-либо искажений.

Увы, существуют и режиссеры другой масти. За последние двадцать лет они повсеместно умножились. Их цель — отнюдь не честное, самоотверженное служение искусству. Заняты они совсем другим. Они себя чувствуют вправе проводить свои личные эстетические взгляды, социальные, а чаще всего — политические убеждения на фоне театрального произведения. Они подходят к пьесе с предвзятой, обыкновенно ни на чем не основанной, трактовкой. В театральном мире они пустили в ход новый термин: «перечтение», подразумевая под этим не просто внимательное прочтение произведения, а чтение его заново, другими глазами, обязательно с другим подходом, искание в нем чего-то нового, что до сих пор якобы ускользало от предыдущих читателей. Такое «перечтение» [*rereading*] сразу наводит на мысль о *rewriting*. Но об этом речь будет идти дальше. Во всяком случае, этим термином маскируется предвзятость этих своеобразных режиссеров.

Несколько лет тому назад, например, шел в Брюсселе *Отелло*. Трактовка пьесы была плодом именно такого рода режиссерского «перечтения». Цель постановщика состояла в том, чтобы показать публике, что произведение это отнюдь не драма ревности, а разоблачение расизма.

Излюбленной жертвой такого рода режиссеров является именно Чехов, и это по двум основным причинам. Во-первых, любая новая постановка его пьес немедленно вызывает огромный интерес, как у публики, так и в печати. Разумеется, в создании славы писателя эти режиссеры редко участвуют; они скорее стремятся эту славу использовать. Во-вторых, — и в этом, видимо, заключается главный соблазн, — чеховские пьесы построены на полу-тонах, выявляющих тончайшие изгибы человеческих переживаний и психологическую сложность героев. В них недосказанное играет первостепенную роль. Одним словом, сово-

купность всех этих качеств, которые составляют прелесть чеховских пьес, раскрывает доселе скрытые, оригинальные возможности интерпретации. Это как раз то, что прельщало великих режиссеров и то, что, по совсем иным соображениям, прельщает сегодня режиссеров другой масти.

Возьмем, для примера, доктора Львова в пьесе *Иванов*. Это неприятный, навязчивый, черствый резонер. Он всех поучает и постоянно возмущен тем, как люди вокруг него живут и думают. Нет у этого человека ни чуткости, ни снисхождения, да и нет у него настоящего понимания людей, вероятно оттого, что мало у него сердца. Особенно его раздражает хандра Иванова. Анна Петровна это отлично чувствует и возражает на его голословные обличения:

— Вы говорите, что Николай то да се, пятое десятое. Откуда вы его знаете? Разве за полгода можно узнать человека? Это, доктор, замечательный человек, и я жалею, что вы не знали его года два-три тому назад. Он теперь хандрит, молчит, ничего не делает, но прежде... Какая прелесть!..

Акт I, картина VIII

Представим себе, что, перечитав эту пьесу по-новому, режиссер придет к выводу, что Львов — человек хрустальной чистоты, необычайной доброты, прозорливый психолог, суровый, но справедливый обличитель дореволюционного русского общества, что при этом он — и он один — выражает мнение и убеждения самого автора. На основе этих «открытий» начинается режиссерская «творческая» работа. Посредством точных указаний актеру, Львов постепенно превращается в неутомимого поборника справедливости, обличителя вымирающего, гнилого общества, олицетворением которого является Иванов. В таком новом освещении этого произведения сам автор становится как бы соратником Горького, вторым «буревестником». Разумеется, здесь можно поспорить, приводить доводы, ссылаясь на текст, ибо речь идет в конце концов о трактовке произведения; явной подделки здесь нет. Но бывают приемы совсем другого порядка.

В большинстве случаев сегодня чеховские пьесы идут в переводе на иностранные языки, что открывает возможность настоящей фальсификации. Обыкновенно при новой постановке заказывается и новый перевод произведения. Это вполне понятно ввиду того, что переводы быстро стареют. Никому не пришло бы в голову ставить Шиллера в переводе прошлого века. При предвзятой трактовке произведения, переводчик становится как бы главным орудием новаторства. Встречаются в наши дни и переводчики, которые вообще ни слова не знают по-русски.

Работа их сводится к созданию новых вариантов текста из существующих переводов. Так во Франции, совсем недавно, вышел новый перевод *Чайки*. Известно, что переводчик русским языком не владеет.⁹

В 1980-м году, в «Комеди Франсэз» в Париже шла *Чайка* в постановке известного чешского режиссера Отомара Крейча. Во всех ролях выступали заслуженные французские актеры. Перевод, специально заказанный для этого спектакля, был составлен тремя лицами, из коих только Л. Икуньева знала русский язык. Спектакль был, по меньшей мере, неожиданным. Чеховские персонажи, внезапно вздрагивая, выкрикивали свои реплики или вдруг раздражались то смехом, то слезами. Видимо, режиссер старался показать французской публике пресловутую *âme slave*. В третьем действии, в глубине сцены стоял широкий диван. Действующие лица на него взбирались, на нем прыгали или, падая, по нему катались. Одним словом, вели они себя не то как чудачки, не то как нервнобольные. Последний раздирающий монолог Нины развертывался на фоне зловещего, непрекращающегося смеха Треплева, что производило сильное, но жуткое впечатление.

Замысел режиссера стал очевидным после чтения перевода, изданного знаменитым французским театром. В конце первого акта *Чайки*, Дорн обращается к Маше после того, как та призналась ему, что любит Константина Треплева:

— Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро! [*Нежно*] Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?

В переводе мы читаем:

— Comme ils sont tous névrosés! Tellement nerveux! Et que d'amour... Ce lac est ensorcelant. (*Avec douceur*) Mais que puis-je y faire, mon enfant? Quoi donc? Quoi?¹⁰

В подлиннике доктор Дорн дважды повторяет одни и те же слова: «Как все нервны! Как все нервны!» В переводе же он говорит: «Какие они все невропаты!»¹¹ Такие нервные!»

Итак, в последней реплике первого акта мы узнаем из уст *врача*, что действующие лица все невропаты, причем и весьма

⁹ Marguerite Duras, tr. of *La Mouette de Tchekhov* (Paris: Gallimard NRF, 1985).

¹⁰ Anton Tchekhov, *La Mouette*, traduction française de Jean-Claude Huens, Karel Kraus et Ludmila Ikuniéva. Régie de M. Otomar Krejča. Comédie Française (Paris: Collection du Répertoire, 1980), p. 44.

¹¹ Ганшина, *Французско-русский словарь* (М., Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1957), стр. 542: «névrosé-e 1. adj. истерический 2. n.m. невропат».

нервные. Этим как бы подтверждается основная мысль данного «перечтения» *Чайки* — что мы имеем дело с патологическими явлениями.

Можно задаться вопросом о том, что сказал бы Чехов, если бы Станиславский, вместо того чтобы просить его «выкинуть» целую сцену, стал бы просто-напросто своевольно заменять одно слово другим для того, чтобы представить пьесу по-новому.

О художественности чеховских обращений (на материале его пьес)

Валерия Филипп*

Обращения еще очень мало изучены в русском языке и особенно в литературе, несмотря на то, что они заслуживают пристального внимания и с лингвистической, и с литературной, и с культурно-исторической точки зрения. В этой статье я проанализирую обращения во всех пьесах Чехова, выделяя их лексический состав и семантико-стилистические функции, обуславливающие их художественность.¹ Драматурги любят прибегать к обращениям в диалогической и даже монологической речи. Обращения дают им возможность одним лишь словом

* Valerie Filipp — Dean of the Russian School of Norwich University, Vermont and Adj. Professor of Russian at St. John's University, Jamaica, N.Y. Author of articles and reviews on Russian linguistics and literature.

¹ См. В. О. Филипп, «Обращения в пьесах А. П. Чехова [Modes of Address in Čechov's Plays],» неизданная докторская диссертация, Нью-Йоркский Университет, 1973. Все цитаты будут приведены по *Полному собранию сочинений и писем А. П. Чехова* в 20-ти тт., под общей редакцией А. М. Еголина и Н. С. Тихонова, Москва, 1944-1951. Сокращенное название пьесы, том и страница будут указаны в скобках после цитаты: (*Вишневый сад* — ВС; *Дядя Ваня* — ДВ; *Иванов* — Ив.; *Лебединая песня* — ЛП; *На большой дороге* — НБД; *Предложение* — П; *Пьеса без названия* — ПБН; *Свадьба* — С; *Три сестры* — ТС; *Чайка* — Ч; *Юбилей* — Ю).

Работая над полным анализом и классификацией обращений в прозе Чехова, я могу уже сейчас сказать, что аналогичные функции обращений преобладают и в его рассказах, а общие тенденции их употребления схожи как в драматургии, так и в прозе.

указать на речевой этикет определенной эпохи, на социальную принадлежность действующих лиц, их возраст, обстановку общения, характер их взаимоотношений и т.п.

Обращения у Чехова-драматурга стали также частью «нового способа выражения сложных и утонченных переживаний»² персонажей, причем способа, им же открытого. Обращения у Чехова оказались достаточно «емкими» и «гибкими» средствами не только для того, чтобы воспроизвести и отобразить быт — очень важный компонент его драм — но и чтобы порой достигнуть высокого лиризма. Кроме того, обращения у Чехова-новатора иногда выражали конфликт героя с самим собой, которым Чехов заменил обычный конфликт действующих лиц («агон»). Такой своеобразный «внутренний монолог» не носил целостного характера, но мог быть очень экспрессивен.³

По нашему мнению, самым существенным моментом является «элемент обращения,» который устанавливает между адресантом (тот, кто обращается) и адресатом (тот, к кому обращаются) прямую связь, в то же время отъединяя их от всего остального мира. Это представляется нам вполне в духе поэтики Чехова. В форме обращения Чехова-драматурга могло также привлекать и то, что адресат мог вовсе отсутствовать, быть абстрактным понятием или даже не человеком, а животным или любым предметом окружающего нас мира, оживотворенным мифопоэтическим прикосновением художника.

С несомненным мастерством пользуется Чехов обращениями, употребляя их в различных функциях. Надо ли ему по ходу пьесы привлечь при помощи обращения внимание адресата или слушателей,⁴ побудить адресата реагировать словами или поступками,⁵

² С. Балухатый, *Чехов-драматург* (Л., 1936), стр. 134.

³ Примечательно, что такими «внутренними монологами,» выраженными предельно кратко обращениями к самому себе, кончаются две пьесы Чехова — ранняя *Пьеса без названия* и поздний *Вишневый сад*. В первой, старый Трилецкий, пораженный внезапной смертью зятя, говорит: «Забыл Господь... За грехи... Зачем грешил, старый шут?» (ПБН, XII, 165). В *Вишневом саде*, забытый в пустом доме старый Фирс кончает свой глубоко эмоциональный монолог знаменитым обращением: «Эх ты... недотепа!..» которое можно рассматривать и символически (ВС, XI, 360).

⁴ Ср. «Костя! Сын! Костя!» (Ч. XI, 154).

⁵ Ср. «Нянечка, дай ему пирога. Феропонт, иди, там тебе пирога дадут» (ТС, XI, 248). Оба обращения стоят в начале предложения, и после них следуют довольно длинные паузы, вообще характерные для обращений. Кроме звательной интонации, долженствующей привлечь внимание адресата, тут дана и побудительная, предполагающая исполнение просьбы и приказания.

охарактеризовать кратко адресата и адресанта⁶ или выяснить отношения между говорящими⁷ — он находит самые емкие, точные, а иногда и живописные обращения.

Иногда Чехов соединяет несколько функций в одном обращении, лишняя раз напоминая нам о том, что он — мастер лаконизма. В драматическом этюде *На большой дороге* помещик Борцов, несчастный алкоголик, ругает кабатчика Тихона, отказавшегося дать ему в долг рюмку водки: «Пойми, ты, невежа... не я прошу, ну, выражаясь по-твоему, по-мужицкому, просит!...» (XI, 444). В дальнейшем он называет Тихона хамом, характеризуя попутно себя как барина, привыкшего ругать простых людей. Узнав о причине запоя, Тихон оказывается на высоте положения: «Эй, ты! Как вас? Несчастный человек, иди выпей» (там же, 453). Обращение верно отражает сочувствие Тихона и является даже своего рода обобщением.

Как видно даже из этих немногих примеров, Чехов придает большое значение эмоциональной и экспрессивной функции обращений, искусно подкрепляя их интонацией, паузами и ритмом.

В драмах Чехова преобладают чисто русские формы обращения. Они выражены чаще всего именами существительными. Среди 3045 обращений в чеховских драмах самую большую группу составляют различные формы собственного имени. Речевой этикет эпохи отражен официальными и формальными обращениями. Довольно большую группу составляют термины родства и дружеские, ласковые и фамильярные обращения. Очень интересна немногочисленная группа оценочных и поэтических обращений, чаще всего выраженных тропами (см. приложение в конце статьи).

⁶ Ср. «Ненаглядная дитюся моя,» обращенное к Ане характеризует Раневскую как чрезвычайно чувствительную, даже сентиментальную женщину. Это подтверждается и обращением Любови Андреевны к «шкапику,» который она целует... (ВС, XI, 316). В обращениях Ани к матери, пронизанных глубоким лиризмом, особенно в конце третьего акта пьесы, отражается вся поэтичность ее натуры и трогательная любовь к матери (там же, 349).

⁷ Обращение Сони к дяде Ване в финале одноименной пьесы — «Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь...» (ДВ, XI, 245) — раскрывает ее глубокую любовь к нему при помощи двойного эмоционального определения и двух пауз... «Но погоди, дядя Ваня, погоди...» говорит она затем «сквозь слезы» (там же), снова повторяя его имя с нежностью. Два императива, три паузы и жест усиливают эмоциональность и экспрессивность, слезы объединяют адресата и адресанта любовью и жалостью, безнадежной надеждой на отдых и утешение.

Среди форм собственного имени самое большое место занимают общепринятые обращения между равными и взрослыми людьми по имени и отчеству. В драмах Чехова мы находим и полные, и стяженные отчества, отражающие более официальные и более фамильярные обращения, а также характеризующие адресатов.⁸ Обращения по имени и отчеству чрезвычайно редко сопровождаются определениями. Обычно, если это случается, определения ироничны или рассчитаны на комическое восприятие: В *Предложении* Ломов говорит Чубукову: «Видите ли, Уважай Степаныч... виноват, Степан Уважаемыч... то есть, я ужасно волнуюсь, как изволите видеть...» (XI, 96).⁹ Насмешливо-фамильярное «Мишель Мишелич» (в *Иванове*) характеризует адресата Михаила Михайловича Боркина как человека, исполняющего роль добровольного шута.

Имена и отчества в обращениях уже дают некоторую возможность выразить отношение к адресату, но гораздо бóльшие возможности в этом смысле предоставляют уменьшительные формы личных имен, которыми так богат русский язык. Эти формы выражают целую гамму самых разнообразных эмоций от любви, ласки, нежности, интимности до пренебрежения, иронии и даже уничижительности. Все эти чувства могут проявляться наличием самых тонких оттенков благодаря различным суффиксам и изменениям словообразовательной основы. Чехов употребляет уменьшительные формы с окончанием **-я** (Аня, Ваня, Костя и т.д.), **-а** (Люба, Пава), с суффиксом **-ша** (Миша, Николаша, Наташа, Яша и др.), **-уша** или **-юша** (Андрюша, Олюша, Петруша и др.). Суффикс **-ня** выступает у Чехова только в двух именах: Соня и Сеня. Зато суффикс **-енька** образует такие имена как Андрюшенька, Жорженька, Машенька, Сашенька¹⁰ и т.д. Интересна ласкательная форма «Жорженька», образованная от французского Жорж при помощи чисто русского суффикса субъективной оценки. Как и в случае отчеств, это отражает способность русского языка ассимилировать и руссифицировать иностранные имена...

⁸ Так Платонова в ПБН, сельского учителя и балагура, все называют фамильярно Михаилом Васильичем (не «Васильевичем»), а к Войницкому, сыну генерала, все обращаются как к Сергею Павловичу.

⁹ Молодой Трилецкий шуточно называет помещика Щербука Вельзевулом Буцефаловичем, что подчеркивает шутовскую сторону характера молодого доктора.

¹⁰ Интересна цепь образований, приведшая от Александра к Шурочке, показанная в книге Б. Г. Унбегауна о русских фамилиях (См. В. О. Unbegaun,

свою бывшую «пассию,» мы догадываемся об их прежних отношениях. Когда ему представляют «Соню» как жену Войничева, он обращается к ней по имени и отчеству, так же как и она к нему. После того как их роман возобновляется, Платонов называет ее «Софьей,» а она его — «Мишель» или «Платонов,» причем то на «вы,» то на «ты». Когда же Платонов отказывается строить «новую жизнь» с женою своего друга, он так обращается к растерявшейся Софье: «Не нужно бледнеть, Софья... впрочем Егоровна» (XII, 153). После этого он употребляет только имя и отчество, адресуясь к ней. Форма обращения знаменует здесь переход к официальным отношениям.

Уменьшительные имена, употребляемые обычно родителями по отношению к детям, заменяются полными в особых случаях. Так, Аркадина называет Костю «Константином,» когда упрекает его в недостаточном понимании Тригорина.

В ранних драматических произведениях Чехова нередко французские имена в русском и французском написании, как они встречались в русской провинции 80-х годов. Позже Чехов избегает их и превращает претенциозное «дядя Жорж» в *Лешем* в задушевное «дядя Ваня» в одноименной пьесе.

Обращение по фамилии, не ходовое в русском разговорном языке, Чехов использует лишь для характеристики молодых женщин, стремящихся показать свою независимость и стать на равную товарищескую ногу с мужчинами.¹²

Термины родства как обращения выступают в драмах Чехова в прямом и в переносном значении. Чехов варьирует по мере надобности, всегда стремясь к максимальному художественному действию, такие обращения как «папа,» «папаша,» «папочка,» «отец» и даже «родитель» и «отче,» «мама,» «мамаша,» «мамочка,» «матушка,» и, наконец, французское *tata*. Так называет дядя Ваня обычно свою мать, но, потрясенный ссорой с Серебряковым, он восклицает по-русски: «Матушка, я в отчаянии! Матушка!» (ДВ, IX, 230),¹³ раскрывая в такой лаконической и ритмической форме всю глубину драматизма. Здесь можно

¹² Объяснение этой манеры мы находим у Тургенева: «Да, да, я знаю вас, Базаров — повторила она [Кукшина — В.Ф.]. За ней водилась привычка, свойственная многим провинциальным и московским дамам, с первого дня знакомства звать мужчин по фамилии» (И. С. Тургенев, *Отцы и дети, Собрание сочинений*, т. 3 [М., 1949], 180).

¹³ Это звучит как эхо знаменитого крика о помощи Поприщина в конце «Записок сумасшедшего» (Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений в шести томах* (М., 1949), III, 185).

говорить о «лиризации речевой темы,» возникшей по бытовому поводу, но достигшей большого эмоционального накала и экспрессии.¹⁴

Обращение «брат,» «братец» встречаются в драмах Чехова чаще в переносном смысле, чем как термин родства. Им пользуются мужчины того же поколения, чтобы выразить дружеские отношения. Но бывает, что отец обращается к дочери: «Я не лгу, брат Саша!» (ПБН, XII, 54). Или дядя говорит племяннице: «Так-то, брат Соня.» (Л, XI, 107) и тогда создается атмосфера глубокой и проникновенной дружественности и глубокой духовной общности между говорящими.

Как известно, в эпоху Чехова официальные обращения, принятые среди незнакомых или мало знакомых людей, выражались прежде всего такими общими названиями лиц как «господин,» «госпожа,» «милостивый государь,» «милостивая государыня,» «сударь» и «сударыня.» Чехов употребляет эти обращения не только как формы вежливости и для речевой характеристики, но и для разнообразных других стилистических эффектов. Такое обращение как «милостивый государь» может носить высокопарный и иронический характер (Ив. XI, 78).¹⁵ Редкая форма обращения, состоящая из слова «господин», за которым стоит фамилия адресата, служит Чехову для комического эффекта в *Свадьбе*: «А вы, господин Ять, хоть и знакомый мне, а я вам не позволю строить в чужом доме всякие безобразия! Позвольте вам выйти вон!» (XI, 121). «Сударь» и «сударыня» встречаются в пьесах Чехова сравнительно редко, как уже устарелые обращения. Чехов часто наделяет их иронической окраской. Так в *Предложении* Ломов называет Наталью Степановну сначала по имени и отчеству, но во время разгоревшегося спора об истинном владельце Волковых Лужков восклицает: «Сударыня, никогда я чужих земель не захватывал...» (П, XI, 100). Нередко иронически окрашено и «слово-ер» (-сь) еще употреблявшееся — особенно в социальных ситуациях, когда нижестоящий обращался к вышестоящему — в эпоху Чехова.¹⁶ В

¹⁴ С. Балухатый, *Проблемы драматургического анализа (Чехов)*, в серии: Вопросы литературы, IX (Ленинград, 1927), 137.

¹⁵ После того, как доктор Львов объявил Иванова подлецом, его дядя, граф Шабельский, вызывает Львова на дуэль: «Милостивый государь, я дерусь с Вами!...»

¹⁶ Частица -сь образовалась из сокращения слова «сударь» («с») с прибавлением к нему твердого знака, добавлявшегося по старому правописанию к твердым согласным в конце слова. Это сочетание известно как «слово-ер»

пьесах Чехова эта форма обращения выступает 156 раз. В том же *Предложении* в ходе яростного спора язвительные, иронические «да-с» и «нет-с» сыплются, как свистящие пули. «Слово-ер» входит в язык слуг как выражение почтения к господам.

В пьесах Чехова, где изображены люди образованного общества, народных обращений очень мало. Этюд *На большой дороге* служит исключением, так как в нем выступают странники, богомольцы, рабочие и бродяги. Там мы находим такие обращения как: «парень», «паренек», «ребятушки», «люди», «народ» и т.п.

Обращения, связанные с возрастом, выступают в пьесах Чехова в таких формах как «старик», «старец», «молодой человек», «молодая женщина», и т.п. Это обычно фамильярные или шуточные обращения.¹⁷

Следует выделить группу дружеских, ласковых и фамильярных обращений в драмах Чехова. Особенно часто встречается слово «друг» в 16-ти самых разнообразных словосочетаниях, таких как «дружочек», «дружище», «милый друг» и т.п. Эти обращения отражают дружеские и фамильярные отношения чеховских персонажей. В тех случаях, когда к ним добавлены определения и притяжательные местоимения, они характеризуют говорящих как лиц с повышенной эмоциональностью (например, Гаев в ВС говорит при прощании: «Друзья мои, милые, дорогие друзья, . . .» [XI, 354]). Однако подобные обращения могут звучать иронически или снисходительно, как звучит, например, совет Раневской Лопухину: «Жениться вам нужно, мой друг» (ВС, XI, 331), или отповедь дяди Вани доктору Астрову: «. . .позвольте мне, мой друг, продолжать топить печи дровами и строить сарай из дерева» (ДВ, XI, 203). «Милейший мой друг» (ПБН), «любезный друг» и «дружище» (*Иванов*) имеют полушуточный и фамильярно-развязный оттенок.

Чехов употребляет в своих драмах обращение «голубчик» и «голубушка», возникшее на основе метафоризации кроткой птицы и превратившееся в ласковое обращение, частично сейчас уже устаревшее. Это обращение применяется Чеховым в ситуациях особенно насыщенных эмоционально (см, например, ТС, XI, 273; ПБН, XII, 127, 135, 142 и др.).

потому, что в старославянском алфавите название буквы «с» было «слово», а твердый знак назывался «ер». Эта частица придавала речи оттенок почтительности, подчеркнутой вежливости, а иногда употреблялась шуточно или иронически.

¹⁷ У Чехова обращения «старик» и «старая» относятся только к старым людям.

Часто встречается в пьесах Чехова ласковое обращение «душа моя.» Это, по-видимому, калька с французского *mon âme*, получившая широкое распространение в русском разговорном языке и отразившаяся особенно в ранних пьесах Чехова. Это обращение часто насыщено эмоционально как, например, в *Лешем*, где Орловский приветствует свою крестницу: «Сонечка, душа моя! (*целует ее*). Голубушка, канареечка моя!» (Л, XI, 376). Обращение «душа моя» появляется и в уменьшительных формах «душенька» и «душечка» (последняя форма встречается 16 раз). Знаменитый одноименный рассказ Чехова связан с этим обращением.

Другие ласковые обращения, такие как «кисанька,» «дуся,» «дусенька,» «лапочка,» «крошечка» и др., встречаются сравнительно редко. Французского происхождения и «мой ангел» (*mon ange*), обращение, распространенное в русской литературе и иногда применявшееся также по отношению к мужчинам. Например, обращение Боркина к Иванову в одноименной пьесе: «Голубчик, Николай Алексеевич, мамуся моя, ангел души моей...» (Ив., XI, 19). Последнее обращение может быть комическим приемом: «Ангел души моей, карбункул моего сердца! (*целует*). Дайте займы 2300 рублей!» — говорит Боркин Бабакиной (Ив., XI, 46).

Дружеские, ласковые обращения обычно выражены в драмах Чехова существительными, иногда прилагательными и субстантивированными прилагательными. Среди них особенно выделяются «милый» и «дорогой» и их женские формы. Обращение «милый-милая» встречается 66 раз в семи больших пьесах Чехова. Почти половина приходится на пьесу *Три сестры*. Это обращение можно назвать ключевым: оно выражает любовь и нежность, господствующие в семье Прозоровых, хорошо отражает атмосферу всего дома. И только голос Наташи, употребляющей то же обращение лицемерно и издевательски, врывается пошлым диссонансом в эту полифоническую гармонию. Обращение «дорогой-дорогая,» как обиходное выражение дружбы, но менее эмоциональное и душевное, чем «милый-милая,» встречается в пьесах Чехова наполовину реже.

Многие обращения не только выражают эмоции, но и содержат оценку адресата. Среди оценочных обращений в драмах Чехова преобладают отрицательные. Они часто состоят из бранных слов: «аспид,» «карга» (НБД, XI, 448), «невежа,» «скотина,» «хам,» «дурак,» «разбойник» (ПБН, XII, 129), «негодяй,» «скот,» «животное» (ПБН, XII, 105). Подобные метафорические

обращения давно стали прозаическими тропами и продолжают и сейчас пополнять запас бранной лексики.

Отрицательные и бранные обращения употребляются в интимной и фамильярной диалогической речи Чехова иногда совсем не злобно, а шутливо, доброжелательно и даже кокетливо. Молодая вдовушка-генеральша встречает входящего в гостиную Платонова: «Жестокий, нелюбезный...» (ПБН, XII, 17). Другая вдовушка, Бабакина, не такая светская, но мечтающая стать графиней, восклицает: «Где мой кавалер? Граф, как вы смеете оставлять меня одну! У, противный!» (Ив., XI, 72). В то время как Варя называет Яшу «бесстыдником» вполне искренне и серьезно, Бабакина кричит кокетливо Боркину, поцеловавшему ее в щеку: «Пустите, пустите руки, бесстыдник, а то граф Бог знает что подумает...» (Ив., XI, 46).

Шутливо и ласково употребляет Платонов по отношению к жене Саше одно из популярнейших русских бранных выражений — «Ах ты, моя дурочка набитая!» Он величает ее в дальнейшем «мухой» (ПБН, XII, 90), «комашкой», «клопом», (там же, 135), и даже «инфузорией» (там же, 89). Можно было бы привести еще много примеров отрицательных обращений в разных ключах. Зато обращений с положительной оценкой оказалось сравнительно мало. По-видимому, Чехов хорошо знал и как врач, и как писатель-психолог, что враждебные чувства и отрицательные оценки выразить гораздо легче, чем положительные. Когда Иванов называет хотящую спасти его своей любовью Сашу «моей умницей», то помимо положительной оценки в этом обращении можно уловить оттенок снисходительности. Отец называет Сашу более шутливо и доброжелательно «эмансипе.» В обоих обращениях прослеживается некоторая доля иронии по отношению к Саше. У Чехова обращения-оценки, семантически положительные, нередко получают ироническую окраску. Так, молодая генеральша называет Платонова шутливо и иронически «философом» (ПБН, XII, 98). Еще более саркастически употребляет то же обращение доктор Трилецкий, когда жена Платонова пытается отравиться (там же, 155).

Оценочные обращения также выступают в форме словосочетания существительного «человек» с подчиненным определением, в котором обычно сосредотачивается оценка. Большинство из таких обращений носит также отрицательный характер: «подлый человек», «бессовестный человек» и т.п. Очень много таких словосочетаний в *Пьесе без названия* (семнадцать), гораздо меньше в других пьесах более зрелого периода

(всего 17 раз), где эмоции часто скрыты в паузах и жестах, а не выражены лексикой. В то время как сочетания со словом «человек» в большинстве случаев образуют отрицательные обращения, сочетания со словом «женщина» в обращениях почти всегда имеют положительное значение. Вершинин называет Машу «великолепной, чудной женщиной» (ТС, XI, 264),¹⁸ а также «милой моей, славной, хорошей женщиной» (там же, 269). Однако, Платонов называет генеральшу не только «гордой, умной, прекрасной женщиной» (ПБН, XII, 97), но и «пустой женщиной» (там же, 99).

В драмах Чехова метафорические, эмоционально-экспрессивные обращения преимущественно с положительной оценкой зиждутся главным образом на абстрактных понятиях. Вечный студент Трофимов, увидев Аничку, говорит: «Солнышко мое! Весна моя!» (ВС, XI, 325), а Дуняша приветствует барышню: «Заждалась вас, радость моя, светик...» (там же, 312). У Чехова эти общеязыковые тропы полны подлинного чувства и хорошо раскрывают отношения между действующими лицами. Он умеет превратить прозаический троп в поэтический, добавив эпитет-оксюморон: «мое бедное золото» (ПБН, XI, 107)¹⁹ — обращение Платонова к жене, которой он собирается изменить — или «реализуя» троп: «Возможно ли ты, золото, без меня?» (там же, 134). Некоторое освежение, актуализация стертого образа чувствуется и в обращении Раневской к Ане: «Сокровище мое, ты сияешь, твои глазки играют, как два алмаза (ВС, XI, 354). Несмотря на то, что сравнение глаз с алмазами далеко не оригинально, оно оживает в контексте всего обращения.

Чехов обыгрывает романтическое обращение «мое блаженство» как риторическое и фальшивое в двух пьесах: в *Чайке* и в *Трех сестрах*. В *Чайке* Аркадина говорит Тригорину, встав перед ним на колени:²⁰ «... Моя радость, моя гордость, мое блаженство...» (Ч, XI, 176). Не удовлетворяясь этой риторической фигурой движения к кульминационной точке (кляймексу) она прибавляет еще: «Ты, последняя страница моей жизни» и «мой повелитель» (там же), заимствуя эти обращения,

¹⁸ Отметим, что в мае 1890 г. Чехов писал своей сестре: «Великолепная моя Маша, превосходная Маша»; 29 сентября 1889 г. он писал Ольге Книппер в конце письма: «Ну, будь здорова, милая актриса, великолепная женщина» (XII, 315).

¹⁹ Ср. у Гоголя в «Записках сумасшедшего»: «Найдешь себе бедное богатство...» (Ук. соч., III, 177).

²⁰ В *Пьесе без названия* обращение тоже подкреплено жестом падения на колени и производит сильный драматический эффект (ПБН, XII, 160).

вероятно, из тех «бездарных пьес,» в которых она имеет такой успех на провинциальной сцене. Они характеризуют не только ее, но и падкого на лесть Тригорина. В них больше эмоциональности, чем оценки... Соленый в *Трех сестрах* также употребляет обращение «мое блаженство,» усугубляя его междометием «о»: «О, мое блаженство! (сквозь слезы) О, счастье!» (ТС, XI, 273-4). Эти обращения и два анафорических междометия метко характеризуют этот тип провинциального пошлого «байронического героя.»²¹ Обращение «прелесть» не раз обыграно Чеховым иронически: Ив., XI, 27; ПБН, XII, 66; П, XI, 96 — в последнем случае «прелесть» употребляется по отношению к мужчине. Метафорическое обращение «жизнь моя,» уже тоже давно принадлежащее к прозаическим тропам, оживляется Чеховым в финале *Пьесы без названия* при помощи жеста (опускание на колени) и антитезы: Анна Петровна говорит умирающему Платонову: «Платонов! Жизнь моя!... . Ведь ты не умер, жизнь моя!...» (ПБН, XII, 165).

Оригинальную метафору-обращение, заключающую травестию, употребляет жена профессора Серебрякова в финале пьесы *Леший* по отношению к мужу: «Ну, бери меня, статуя командора, и проваливайся со мной в свои 26 унылых комнат! Туда мне и дорога!» (Л., XI, 433). Чехов умеет хорошо использовать литературные и мифические образы для своих целей. Среди метафорических обращений выделяются некоторые обращения, связанные с мифологическими существами такими как русалка, сирена, фея, волшебница, кикимора и чорт. «Русалка» и «сирена» (ПБН, XII, 98) подчеркивают завлекательность и обольстительность молодых женщин, жаждущих любви, и могут рассматриваться как отрицательная или положительная оценка... Кроме «сирены» Платонов употребляет по отношению к молодой генеральше Анне Петровне также и сочетание «моя мать, моя хорошая фея» (ПБН, там же). Замена более обычного «добрая» определением «хорошая» освежает все словосочетание и раскрывает лучшую сторону в характере Платонова. «Мать» подчеркивает положительный аспект обращения. Метафорическое обращение «русалка» тоже многозначно. «Русалочий» значит «манящий». У Елены Андреевны «манящая красота» и «русалочья кровь» (Л, XI, 403). Русалочья кровь холодная... Не

²¹ Анненский замечает, что Соленый напоминает «человека из подполья» и объясняется в любви Ирине «хамским языком» (И. Анненский, *Книга отражений*, I [СПб., 1906], 162).

намекает ли Чехов, что никакого романа с Лешим у Елены Андреевны не получится?

Среди отрицательных обращений выступают бранные слова «чорт» и «кикимора.» В *Лебединой песне* артист Светловидов, проснувшись ночью в театре, после своего бенефиса, так зовет своих слуг: «Егорка, Егорка, чорт! Петрушка! Заснули черти, в рот вам дышло, сто чертей и одна ведьма...» (ЛП, XI, 7-8).²² Обращение «чорт» подчеркивает пренебрежительность уничижительного имени Егорка. Немного позже Светловидов восклицает: «...Жутко, чорт подери...» (кричит:) Егорка! Петрушка! Где вы, черти? Господи, что ж это я нечистого поминаю?...» (там же). Тут интересно и экспрессивно сопоставление «чертей» и «Господа.» Отрицательное и бранное обращение «кикимора,» основанное на славянской мифологии, находим мы в *Юбилее*: «...Ежели ты, старая кикимора, не уйдешь отсюда, то я тебя в порошок сотру!...» (Ю, XI, 138).²³

Обращений-метонимий в пьесах Чехова гораздо меньше, чем обращений-метафор. Мы находим в *Иванове* синекдохическое обращение: «Для всех ты, гениальная башка, изобретаешь и учишь всех, как жить, а меня хоть бы раз поучил... Поучи-ка, умная голова, укажи выход...» (Ив., XI, 20). Сочетание книжного определения «гениальная» с просторечным словом тюркского происхождения «башка» создает иронический и комический эффект. Иронично и второе обращение «умная голова.» Ирония автора видна и в похожем обращении Аркадиной к Триггину: «...Сокровище мое, отчаянная голова, ты хочешь безумствовать...» (Ч, XI, 176), которое никак не укладывается в характеристику Тригорина... Горькой иронией звучит обращение Платонова к самому себе — как бы часть своеобразного «внутреннего монолога» — вызванного раскаянием, что ради себя убедил Софью бросить своего мужа: «А ну-ка, мудрая ты голова, подумай! Брани себя теперь, рви волосы!...» (ПБН, XII, 109).

Веселая метонимия придумана Чеховым как насмешка над богатыми и скупыми Зинаидой Савишной Лебедевой и Бабакиной. «... Два банка на одном диване! Глядеть любо...» (Ив., XI, 37), восклицает граф Шабельский. В ответ на упрек Бабакиной, граф оправдывается: «Милый мой банк, да разве это насмешка?

²² Это напоминает слова городничьего в *Ревизоре*: «Знаете ли вы, семь чертей и одна ведьма вам в зубы, что...» (Гоголь, ук. соч., IV, 78).

²³ Л. Я. Боровой дает интересный пример народной этимологии, связанной с кикиморой: «кикимотограф» (см. его *Путь слова* [М., 1963], стр. 746).

Это просто вопль души, от избытка чувств глаголят уста... Вас и Зюсюшку я люблю бесконечно» (там же, 39). Эпитет «милый,» евангельская цитата и деловой язык, соединенные в одной реплике создают комический эффект.

Изобретательность Чехова в отношении обращений проявилась и в *Трех сестрах*, где Кулыгин приветствует «убоявшегося бездны премудрости» школьного товарища: «Здравствуй, ut consecutivum...» (ТС, XI, 292). На этом примере хорошо видно, что всякая часть речи, а не только существительные и прилагательные, может служить обращением. Иностранные языки тоже подходят для этой роли. Столкновение русского разговорного приветствия с названием латинского синтаксического оборота, которого никак не мог уразуметь русский мальчик, приводит к комизму.

Не отличаются особой оригинальностью обращения-метонимии, в основу которых легли имена известных героев из мифологии, мировой литературы или истории. Применяя их, Чехов обычно подчеркивает, что его герои, которые употребляют такие обращения, «хочут свою ученость показать,» по его любимому выражению. «Чудный Гартюф,» «божественная Диана» и даже «Александра Македонская» (ПБН, XI, 22) являются примерами такого употребления. Сюда же примыкает цитата из *Гамлета*, принимающая в устах Лопухина такую форму: «Охмелия, иди в монастырь...» (ВС, XI, 336) и «Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!» (там же, 336).²⁴

Чехов метко характеризовал крестьян при помощи обращений. Мы уже упоминали о таких народных обращениях как «парень,» «ребятушки,» «батюшка,» «матушка,» которые сегодня часто встречаются в советской драме и прозе. К народным обращениям примыкают и обращения к животным такие как: «Жучка! Трезор! Жучка!» (Л, XI, 401). Последнее становится еще более народным в *Дяде Ване* (ДВ, XI, 218), т.к. автор заменяет «Трезора» более народным «Мальчиком», добавляя перед зовом побудительное междометие «эй» для большего динамизма и выделяя обращение при помощи личного местоимения «вы»: «Эй, вы, Жучка, Мальчик! Жучка!» (ДВ, XI, 218). Призыв приобретает

²⁴ «Охмелия» принадлежит к речевой характеристике Лопухина, показывая его крестьянское происхождение. Старославянская фонема «ф,» как известно, превращалась в «х» или «хв» в просторечии. Эта цитата неоднократно встречается у Чехова, например, в *Пьесе без названия* (XII, 110), в рассказе «И то, и се» (I, 130), и даже в письме Гольцеву от 28 декабря 1893 г.

даже размер. Интересно и обращение к лошади в драматическом этюде *На большой дороге*: «Тпрр... Стой, тетеря!» (XI, 452). Соединяя императивное междометие с обращением, Чехов усиливает воздействие кучера на лошадь, а также повышает общий художественный эффект.

Мифопоэтическое восприятие и мышление тоже могло бы роднить Чехова с народным. Однако, обращения к природе в драмах Чехова более книжные, чем народные. Когда Родэ прощается с деревьями вокруг дома трех сестер: «Прощайте, деревья!» ... «Прощай, эхо!» (ТС, XI, 289), то мы думаем скорее об античной нимфе Эхо, чем о какой-нибудь русской дриаде. Прощание Раневской с «дворянским гнездом,» особенно с садом, насквозь элегично и литературно, а не народно:

О, мой милый, мой нежный, прекрасный сад! ..
Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай! ..
Прощай! ... (ВС, XI, 359; оригинал в прозе).

Ритмичность этого отрывка зиждется на повторениях и паузах. Параллелизм, три эмоциональных эпитета с двумя притяжательными местоимениями и декламационное междометие «о», а также размер анапеста придают этому прощанию высоко поэтический и экспрессивный характер, в то же время завершая характеристику Раневской как экзальтированной женщины.²⁵

Гораздо более книжно и искусственно звучит обращение к природе Гаева: «О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь...» (ВС, XI, 334). Это высокопарная и частично пародийная риторика прерывается здоровой реакцией Вари и Ани. Еще более высокопарно, литературно и пародийно знаменитое обращение Гаева к старому семейному шкафу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет...» (ВС, XI, 319). Гаев сам увлекается своим красноречием, обращенным к такому необычному юбиляру... Чехов превосходно стилизует его речь: «приветствую,» «существование,» «светлые идеалы добра и справедливости,» а

²⁵ Обращения тем важнее для характеристики действующих лиц, что характеры в драмах Чехова не столько развиваются, сколько раскрываются (см. С. Балухатый, ук. соч., стр. 126).

также, в еще большей степени, «плодотворная работа» — все это штампы, которыми любила пользоваться русская интеллигенция. Эти штампы выдают Гаева с головой: они пронизаны чеховской иронией. Много сил у русской интеллигенции уходило на такие «речи» и «призывы,» не влекшие за собой решительно никаких поступков. Оксюморон «молчаливый призыв» подчеркивает нелепость речи. В обращении к шкафу отражен не только весь Гаев и весь стиль его жизни, но также и та часть русской дворянской интеллигенции, которая пускала свои «вишневые сады» и столетние шкапы с аукциона.

Обращения к природе, к предметам окружающего мира, обыкновенно связаны у чеховских персонажей с минутами душевного волнения и внутреннего напряжения. В целом комплексе обращений, вызванных напряженностью переживаний, предметы и понятия смещаются, неодушевленные предметы становятся рядом с живой природой, а природа — с абстрактными понятиями. Обращения действуют особенно сильно, позволяя заглянуть во внутренний мир героев во время их жизненных кризисов. Моменты большого душевного напряжения нередко заменяют в пьесах Чехова моменты напряженного драматического действия. Обращения часто стоят в ключевых позициях драматического текста. Они нередко подчеркнуты особой паузой — сверх обычной и органической для всякого обращения паузы, обозначаемой знаками препинания — подчеркнуты интонацией, ритмом, жестами и пр. Это часто отражено в ремарках. Надо отдавать себе отчет, что паузы в драматических произведениях были «сравнительно новостью» у Чехова, «в старом театре [они] встречались только как эффектные исключения.»²⁶ Чехов наполнял свои паузы и обращения богатым эмоциональным содержанием, недосказанными чувствами, указаниями на характер персонажа, тонкими оттенками и полутонами. Паузы и обращения создавали знаменитое чеховское настроение. Они входили в ткань его драматических произведений подобно прославленной чеховской детали.

Особенно эффектна пауза после обращения, стоящего на первом месте в предложении. Например: «Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте...» (ТС, XI, 288). Просительная интонация подчеркнута здесь ритмом, основанным на двукратном повторении адресата, сопровождающимся семантически близкими определениями, с паузами между ними и с осо-

²⁶ *Чехов и театр*, сост. Е. В. Сурков (М., 1961), стр. 302.

бенно длинной паузой после повторного «разуверения.» Два императива сгущают эмоциональность реплики.

Очень действенно соединение обращений с паузами в драме *Иванов*. Иванов обращается к своей больной жене с просьбой не мешать ему уезжать по вечерам из дому: «Голубушка моя, родная моя, несчастная, умоляю тебя...» (Ив., XI, 26). Обращение стоит на первом месте! Два ласковых обращения приобретают двойную эмоциональную насыщенность благодаря третьему обращению «несчастная» и предвещают рост драматизма. Дальнейшие обращения, которые употребляет Иванов по отношению к своей жене, выражают драматическое напряжение в их взаимоотношениях. Отвечая на упреки жены в лжи и измене, Иванов говорит: «Анюта, не говори неправды. Я ошибался, да, но не солгал ни разу в жизни...» (Ив., XI, 65). Когда жена продолжает свои упреки, он уже не может звать ее русским уменьшительным именем, а обращается к ней: «Сарра, это ложь!...» (там же), — употребляя ее имя до крещения. Эмоции и драматическое напряжение возрастают, выливаясь у непомнящего себя от гнева Иванова в реплику: «Замолчи, жидовка!...» (там же, 66). Восклицательные знаки и многоточия-паузы подчеркивают все возрастающие эмоции. Обращения подчеркивают драматические узлы в развитии действия, всегда насыщенные эмоцией или иронией: Трилецкий-отец спрашивает зятя Платонова немедленно ехать к отравившейся жене: «Поедем, благороднейший... праведнейший! Скажи ты ей два слова, и она спасена! Не спасут медикаменты, когда психиатрия душевная страдает» (ПБН, XII, 159). Это льстивое обращение в сочетании с императивом выражает не только мелодраматизм раннего Чехова, но и его насмешку как врача. В той же пьесе, когда Платонов, возобновивший свой студенческий роман с чужой теперь женой, Софьей Егоровной, упрекает ее за то, что она открыла мужу их связь, она говорит саркастически: «Честный человек, что ты говоришь?» (ПБН, XII, 115). Ироническое обращение, в котором всегда почти есть элементы оценочной характеристики, как, впрочем, и в других обращениях, определяет Платонова как бесчестного человека... «Честная женщина» — Софья Егоровна — убьет Платонова в конце пьесы...

Сильные эмоции умещаются в емкие обращения, выделенные паузой или жестом (ремаркой), подкрепленные интонацией, ритмом и эвфонией (особым подбором звуков). «Дорогая моя, хорошая, чистая, будьте моей женой!» (ТС, XI, 259) — делает предложение Андрей Наташе в *Трех сестрах*. Эмоциональное

обращение «дорогая моя» подкрепляется тут положительным, качественным и ошибочным «хорошая», а эпитет «чистая» скрывает в себе авторский сарказм, высказанный уже во втором действии драмы. Вот уж действительно: «Не по-хорошему мил, а помилу хорош.»

И недоведенное до конца объяснение в любви дяди Вани с Еленой Андреевной выражено обращением: «Дорогая моя... чудная!» (ДВ, XI, 209-10). Пауза подчеркивает сильное волнение Войницкого. Шамраева выражает свою любовь к доктору Дорну двумя обращениями, следующими за его именем: «Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе...» (Ч. XI, 163). Субстантивированное прилагательное «ненаглядный,» народно-поэтического происхождения, равнозначно со словом «любимый.» Второе и третье обращение усиливают друг друга, а пауза еще более выделяет сильные эмоции адресанта. В обращениях «ненаглядная» по отношению к Нине Заречной и Ирине Прозоровой сказалась вся беззаветная любовь Треплева и барона Тузенбаха. В обоих случаях, за обращением «ненаглядная» следует смертоносная пуля.

Разбор этих видов обращений, который можно было бы продолжить, показывает их многообразие, их постоянную уместность и точность в драматических произведениях Чехова. Попутно проявляются и другие их качества: их лаконизм, образность и емкость. Изобретательность и даже виртуозность Чехова проявляются особенно в комических, иронических и юмористических обращениях, которые он нередко создает *ad hoc*. Мастерское «сочетание житейского и лирического... элегии и веселья»²⁷ в драмах Чехова нередко достигается именно при помощи соответствующих обращений. Выражению «житейского» служат чаще всего формы собственного имени, официальные и формальные обращения, отражающие речевой этикет того времени. Дружеские, ласковые и оценочные обращения равно как и поэтические обращения-тропы помогают создавать определенную атмосферу и настроение, показывать подъем эмоций и достигать «лиризации речевых тем.» Они обеспечивают также переходы одного психического состояния в другое и раскрывают глубокий чеховский подтекст, которого, например, нет в реалистической и бытовой драме Островского.

²⁷ Т. Шах-Азизова, *Чехов и западно-европейская драма его времени* (Москва, 1966), стр. 123.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Статистические таблицы

Таблица I

Процентное соотношение различных форм собственного имени, употребленных как обращения в пьесах Чехова:

Имя и отчество	37,4%
Уменьшительное имя	33,4%
Полное имя	15,9%
Французское имя	7,1%
Фамилия	5,1%
Прозвище	1,1%
	<hr/>
	100,0%

Таблица II

Процентное соотношение шести лексических групп обращений, употребленных в драматических произведениях Чехова:

1. Собственное имя	43,2%
2. Термины родства	13,2%
3. Официальные и формальные обращения	17,2%
4. Дружеские, ласковые и фамильярные обращения	12,8%
5. Оценочные обращения	6,2%
6. Обращения-тропы, обращения к окружающему миру и религиозные обращения	7,4%
	<hr/>
	100,0%

Чехов и некоторые его современники-критики

*Николай Первушин**

В начале творчества Чехова критика отнеслась к нему снисходительно-презрительно, как к дешевому юмористу. По мере роста его таланта появляются одобряющие и положительные оценки. Но вначале большинство критиков считали его бесхарактерным, дряблым, пассивным писателем и сокрушались о его безыдейности и невмешательстве в русскую жизнь.

Особенно о его безыдейности печалились такие маститые критики как Н. К. Михайловский, а также менее известные Протопопов,¹ Скабичевский, Перцев,² Рusanов.³ Аристархов в *Русских ведомостях* попрекал Чехова за то, что он «не умеет писать как требуется художественной прозой. У него нет, по обыкновению, почти фабулы» (об «Именинах»⁴).

Михайловский писал о «Скучной истории»: «Надо сожалеть, что идеалы 40-х и 60-х годов неприемлемы для Чехова; если он сам не выработает своей общей идеи, то останется поэтом тоски по ней и мучительного сознания ее необходимости.»

А. Скабичевский в рецензии на *Пестрые рассказы* (*Северный вестник*, 1886, № 6) дал тон и многим другим критикам, охарактере-

* Н. В. Первушин — заслуженный профессор и директор Русской Школы Норвичского университета (Вермонт).

¹ П. Протопопов, *Русская мысль*, 1892, № 6, стр. 121.

² П. Перцев, *Русское богатство*, 1893, № 1, стр. 44.

³ Н. С. Рusanов, *Русское богатство*, 1902, № 1, стр. 155.

⁴ С. Аристархов, *Русские ведомости*, 1888, № 56, стр. 3-12.

ризовав Чехова как представителя «малой прессы,» записавшегося в «цех газетных клоунов,» хотя и более талантливого по сравнению с безликой толпой его собратьев. Поэтому книга его, «как ни весело ее читать,» представляет собой «печальное и трагическое зрелище самоубийства молодого таланта.» Идя по этому гибельному пути, «Чехов очень скоро превратится в выжатый лимон и вместе с другими ему подобными писателю придется умирать где-нибудь под забором.»

Чехова обвиняли в равнодушии к людям, его называли «бесчеловечным писателем, которому равны что колокольчик, что тень, что самоубийца.» Писали, что он «гуляет мимо жизни,» что он «с холодной кровью пописывает.» Михайловский хлестко написал о Чехове, что он «беспечно сидит на берегу житейского моря и вытаскивает из него штуку за штукой, одну другой забавнее, весело осматривает окружающую пошлость и зовет читателей к серенькому заурядному быту и обывательскому тусклому житью.»⁵ Он увидел в чеховском *Иванове* «борьбу с героическими идеалами прошлого и идеализацию отсутствия идеалов, от чего плесневеет душа.»⁶

Любопытно, как Чехов ответил Михайловскому за 15 лет глупой и придирчивой критики. В рассказе «История одного предприятия» Чехов писал:

И как-то так случилось, что, когда он [владелец лавки — Н.П.] полез, чтобы убрать верхнюю полку, произошло некоторое сотрясение и десять томов Михайловского один за другим свалились с полки; один том ударил его по голове... «Как, однако, они... толсто пишут!» — пробормотал Андрей Андреевич, почесываясь. Он собрал все книги, связал их крепко веревкой и спрятал под прилавок... Книги же, которые когда-то лежали у него на полках, в том числе и третий том Писарева, давно уже проданы по 1р.5к. за пуд.⁷

Большинство критиков упрекало Чехова за отсутствие гражданских идеалов и за безнадежность настроения, выраженного в его рассказах. Они критиковали писателя за его отказ от раскрытия авторского отношения к изображаемому. Так, например, в «Рассказе неизвестного человека» либеральные критики находили неясным отношение Чехова к изображаемому, упрекая его за то, что он не осудил прошлое героя. Критик либеральных *Русских ведомостей* сожалел, что «автор не вывел почти

⁵ Н. Михайловский, *Русские ведомости*, 1890, № 104.

⁶ Н. Михайловский, *Русские ведомости*, 1889, № 133.

⁷ А. П. Чехов, *Собрание сочинений* в 12-и тт., т. 7 (М., 1962), стр. 87.

ни одного положительного типа, сильного мыслью и чувством.» Попытка в повести «Дуэль» была им сделана, но оказалась, по мнению критика, «в высшей степени неудачной. В рассказе ‘Черный монах’ единственный положительный человек ума и чувства — сумасшедший.»

Одна корреспондентка и близкая знакомая, М. В. Киселева, в письме Чехову о рассказе «Тина» написала, что это «навозная куча без жемчужного зерна.» В ответном письме Чехов объясняет, как он понимает художественную литературу:

Художественная литература показывает жизнь такую, как она на самом деле есть. Ее назначение — правда, безусловная и честная. Суживать ее на добывание жемчужного зерна также смертельно, как если бы Левитана заставили рисовать деревья, но не грязную кору и пожелтелые листья. Литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель, он должен быть так же объективен, как химик, отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозная куча в пейзаже играет очень почтенную роль; злые страсти так же присущи жизни, как и добрые.⁸

Это, своего рода художественное кредо, высказанное самим писателем, очень ценно для понимания его творчества. Что касается критиков, не понявших его творчества и яростно осудивших его в своих отзывах, то в одном письме он так о них отозвался: «Все эти критики — и подхалимы, и трусы: они боятся и хвалить, и бранить, а кружатся в какой-то жалкой середине. А главное, не верят себе.»

Но нельзя сказать, что никто не понял его произведений до того, как к нему пришла всероссийская слава. Так, например, Григорович рано оценил громадный талант Чехова и в письме убеждал его оставить легонькие юмористические жанры и писать более крупные и серьезные вещи. В своем письме от 23 марта 1886 г. Д. В. Григорович призывал Чехова уважать свой талант, прекратить срочную работу над мелкими рассказами и заняться «трудом обдуманном, отделанном, писанным не в один присест.» «Вы, я уверен, призваны к тому, чтобы написать несколько превосходных, истинно художественных произведений. Вы совершите великий нравственный грех, если не оправдаете таких ожиданий.»⁹

⁸ Цит. по книге И. А. Бунина, *О Чехове* (Нью-Йорк, 1955), стр. 45-47.

⁹ Д. Григорович, сб. *Слово*, кн. 2 (М., 1914).

Это был первый раз, что известный писатель обратил внимание на талант Чехова. В ответ на письмо Григоровича Чехов писал:

Ваше письмо поразило меня как молния... и оставило след в моей душе... Я как в чаду... Если у меня есть дар, я доселе не уважал его... Я не могу припомнить ни одного знакомого кто бы читал меня и видел во мне художника... К своей литературной работе относился я крайне небрежно. Не помню ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток, а «Егеря», который Вам понравился, я писал в купальне...¹⁰

Д. Мережковский тоже понял талант Чехова и хорошо отозвался о рассказе «Мечты» в *Северном вестнике* (1888 г.). Он писал: «Обладая способностью безгранично отдаваться мечтательному музыкальному настроению, возбужденному природой, он может понимать и глубоко сочувствовать будничной, серенькой стороне жизни, самым мелким насущным вопросам дня.»

Во второй половине 80-х годов стали выходить сборники рассказов Чехова и его творчество все больше и больше начинает привлекать внимание критики. *Сказки Мельпомены* (1884) вызвали «летучие заметки» и большей частью в незначительных органах печати (*Новороссийский телеграф*, *Театральный мирок*). *Пестрые рассказы* (1886) уже серьезно обсуждались в *Северном вестнике*, в *Русской мысли*, в *Русских ведомостях* А. М. Скабичевским, В. А. Гольцевым, Л. Е. Оболенским и др. Высказаны были первые обобщающие суждения о характере таланта молодого писателя и прогнозы о его дальнейшей судьбе.

За сборник *В сумерках* (1887) автору была присуждена половина Пушкинской премии, и вся критика заговорила о «новом таланте.» Но и в сборниках *В сумерках* и *Рассказы* (1888) критика по-прежнему не находила никакого содержания, никаких мыслей. Разбирая сборник *Хмурые люди* и характеризуя «Степь», критик Михайловский говорил о Чехове как о писателе, «который идет по дороге, сам не зная куда и зачем.» Сборник его рассказов, по мнению критика, — «какое-то бессмысленное и случайное нагромождение отрывочных картинок жизни, странный переплет колокольчиков с убийцами и людей с быками.»

В конце 1880-х и в начале 1890-х годах о Чехове заговорили критики всех направлений общественной мысли. О нем писали консервативные критики: В. П. Буренин, А. С. Суворин,

¹⁰ А. П. Чехов, *Собрание сочинений* в 12-и тт., т. II [*Письма*], (М., 1962), стр. 75-77.

Ю. Н. Говоруха-Отрок (Ю. Николаев) и либеральные публицисты и критики: К. Арсеньев, В. Гольцев, А. Введенский (Аристархов), вся либерально-народническая критика: Н. К. Михайловский, А. М. Скабичевский, М. А. Протопопов, Л. Е. Оболенский (Созерцатель), а также символисты: Д. С. Мережковский и А. Л. Волынский. Они спорили друг с другом и этот спор продолжали и после смерти писателя.

Современная писателю критика проявила однако непонимание подлинного смысла творчества Чехова, судила о нем со своих узко групповых, субъективных позиций. Так например, Аристархов нашел в «Скучной истории» подражание Л. Толстому. Скабичевский в отзыве о «Дуэли» писал, что «Чехов беспомощен в осмыслении жизни. Мелочи удачны, целое лишено психологической и художественной правды.» По поводу рассказа «Верочка» критики разошлись в своих оценках: Лейкин нашел неудачным этот длинный рассказ, писал, что «Чехову не удаются длинные, более удачны короткие,» тогда как Билибин, наоборот, считал, что «тут большая драма; лучше было бы развить ее в роман, пора перестать быть подающим надежды писателем.»

Такие критики как Я. Абрамов¹¹ и А. Богданов¹² писали, что «не видя никаких светлых явлений в современном ‘обществе,’ писатель подавлен своей тоской и только в глубине души лелеет неясную мечту о лучшей жизни.» Многие критики отождествляли автора *Иванова*, «Дуэли,» «Палаты № 6» с его «слабыми» героями.

В некоторых кругах так и осталась за Чеховым, даже после его смерти, слава «поэта тоски, печали,» писателя «серых буден, избегавшего отзываться на важные проблемы жизни.» Если Михайловский скорбел о том, что Чехов неразборчиво тратит большой талант и, что у него неразборчивое мирозерцание, то Скабичевский по поводу рассказа «Палата № 6» наконец-то признал, что у Чехова есть идеалы.¹³ Короленко и многие другие писатели считали, что этим произведением он начал новый период своего творчества. Но ученик Михайловского Протопопов даже в 1902 году в *Русском богатстве* называл Чехова «писателем без чести и совести, которому мало доступна нравственная оценка человеческих действий, и окончательно атрофировалась она и превратилась в аморальность.» Бунин

¹¹ Я. Абрамов, *Неделя*, 1898, № 6.

¹² А. Богданов, *Мир Божий*, 1898, № 9.

¹³ А. Скабичевский, *Сочинения*, т. 2 (М., 1898).

вспоминал впоследствии, что он восхищался духовной свободой Чехова, не склонившегося ни перед каким влиянием и работавшего смело без всяких конфликтов с совестью. О духовной свободе писателя и отсутствии поклонения авторитетам писали М. Горький, В. Тихонов, А. Тугаринов, беллетрист Дедлов и многие другие.

После такого замечательного произведения как «Палата № 6» критики уже не пишут о безыдейности Чехова. Но большинство (Скабичевский, Михайловский и др.) пишут о нем в 1890-х годах, что он сочетает в своем творчестве глубокий пессимизм в отношении к действительности и неясную тоску по лучшей жизни в будущем. Д. Мережковский¹⁴ и А. Волынский, сожалея о слишком трезвом и спокойном уме Чехова, мешающем ему усвоить мистическую философию символизма, писали, что его «выручает болезненно утонченная художественная чувствительность,» позволяющая ему силой непосредственного чувства проникать в «тайный» смысл всего сущего, и, что главный смысл чеховских произведений заключается в проникновении художника в такие глубины «духа» современного человека, которые пророчески говорят «о новом возрождении,» о грядущем «духовном перерождении людей.»

После появления произведений Чехова о жизни мужиков («Мужики,» «В овраге,» «Новая дача» и др.) на них отозвалась марксистская критика в лице П. Б. Струве (тогда еще марксиста),¹⁵ который полемизировал с Н. К. Михайловским и хвалил повесть Чехова «Мужики,» в которой он увидел апофеоз городской цивилизации в противовес дикости деревенской жизни с ее «властью земли.» Торжество городской цивилизации над деревенским варварством Струве рассматривал как победу индивидуального начала, личной инициативы над «мирским» укладом жизни и хвалил Чехова за то, что тот противопоставил дикости мужиков не передового фабричного рабочего, а ресторанного лакея, стремящегося приобщиться лишь к культуре, а не к политике.

Михайловский выступил с резкими нападками и на Струве, и на Чехова. Он считал картины и образы «Мужиков» нетипичными, случайными, а всю повесть — безыдейной и пустой. Но

¹⁴ Д. Мережковский в брошюре *О причинах упадка и новых течениях в русской литературе* (СПб., 1893).

¹⁵ Novus (П. Струве), «На разные темы,» *Новое слово*, 1897, №№ 8 и 10.

повесть раскрывала суровую правду деревенской жизни, совсем не в народническом духе.¹⁶

Перед смертью Чехова появляются брошюры и книги, характеризующие его творчество. Например, Волжский [А. С. Глинка], *Очерки о Чехове* (СПб. 1903); *Галереи русских писателей* И. Игнатова (М.: изд. С. Скирмунта, 1901) и Н. Мартова (СПб.: изд. Н. Ф. Мертца, 1901), а также солидные издания, как например: *Очерки по истории русской литературы XIX века* Евг. Соловьева [Андреевича] (СПб. 1902). О творчестве Чехова сообщают и некоторые гимназические пособия по литературе (см., например, Ц. Балталон *Пособие для литературных и письменных работ*, изд. 4 [М., 1902]).

Большинство современников-критиков Чехова не поняли его творчества, так как оно было новым и смелым шагом и по форме, и по содержанию. Он понял, что жизнь вступила в новый период, стала беспокойной, тревожной, в ней редко происходят счастливые развязки, часто и окончаний нет, добродетель редко торжествует, все чего-то ждут, и финалы открыты.

Он писал очень сжато, не проповедывал ничего, не призывал ни к чему и даже не протестовал открыто ни против чего. Это было необычно для критиков и раздражало их. Но именно это делает Чехова современным писателем, не только для русских его читателей и последователей, но и для писателей других стран (Англии, Германии, Франции и даже Японии и др.), не только для людей 1910-х и 1920-х гг., но и для наших современников (напр., даже советских писателей от Зощенко до Трифонова).

Современники же Чехова ждали от него привычных им приемов, заключений, окончаний, поэтики прошлого. А у него не было смеха сквозь слезы, апокалиптических пророчеств, гневных осуждений и протестов. Его творчество негромкое, в нем много чувства меры, оно полно раздумья. Он не спешит с выводами, стремится понять правду и представить ее читателям, описать слабости и взлеты своих героев.

¹⁶ Н. Михайловский, *Русское богатство*, 1897, №№ 6 и 7.

Chekhov and Dostoevsky

*Valentina Tschebotarioff Bill**

When Dostoevsky died on January 28, 1881, Chekhov's literary career had barely begun. "A Letter to a Learned Neighbor," his first printed work, had been published in March of the preceding year in the humorous weekly *The Dragonfly*.

Comments on Dostoevsky by Chekhov are sparse and laconic. To the editor and writer Suvorin Chekhov wrote on March 5, 1889: "I have bought Dostoevsky in your store and I am reading him now. He is good but terribly long and immodest. There are many pretensions."¹ On another occasion Chekhov commented that Dostoevsky's talent was "without question very great, but at times he lacked discretion [*chut'e*]. How he spoiled the Karamazovs with those long speeches of the prosecutor and the counsel of the defense. That was completely unnecessary."²

The paucity and reserve of these and of a few other similar comments stemmed from the chasm that separated the artistic vision of the two authors. Conciseness, restraint, and understatement clearly emerged as the distinctive features of Chekhov's art from the beginning. His sober, scientifically trained and disciplined mind examined society under the microscope and scalpel of his medical schooling, recording its observations with selective

* Dr. Tschebotarioff Bill, presently retired from Princeton University, is the author of *The Forgotten Class — The Russian Bourgeoisie* and *Introduction to Russian Syntax*. Her recently completed book, *Chekhov — The Silent Bard of Freedom*, is due to be published soon.

¹ A.P. Chekhov, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*, 30 vols. (M.: "Nauka," 1974-83), III, 169. Subsequent references to Chekhov's works are from this edition. All translations are my own.

² *Chekhov o literature*, ed. E. Sakharova (Moscow, 1955), p. 308.

brevity and terseness of expression. In format and style, his delicately chiselled short stories and fragile, musically orchestrated plays were miles removed from Dostoevsky's massive novelistic tragedies filled with feverish, dramatic dialogues and anguished soliloquies, many of them written in a breathless style, with a creditor bending over the author's shoulder.

Comparative studies of the two authors are few. In a brilliant lecture, "Chekhov as a Thinker",³ given in the fall of 1904, a few months after Chekhov's death, Sergius Bulgakov stated that "after Tolstoy and Dostoevsky Chekhov was *the* writer of greatest philosophical importance",⁴ who shared with the two novelists a desire to reflect on the central moral and spiritual questions of human existence. Bulgakov sees Chekhov's affinity with Dostoevsky in "his extraordinary sensitivity to the poetics of religious experiences, in his penetrating and subtle grasp of religious psychology, particularly among the common people."⁵

Close to ten years later, the enormous distance that separated Chekhov from Dostoevsky sparked a brief "parallel" in *Rusaskaia Mysl'*⁶. Dostoevsky's art centers on storms and passions, on the tragic discord within the human soul, wrote Volzhskii, while the sober clarity and calm simplicity of Chekhov's wisdom focuses on the prosaic rhythm of everyday existence. Dostoevsky's restless, impetuous, frequently strident speech strains to uncover the limits of human potential, to lay bare man's link with the Beyond. Chekhov's voice is measured and restrained, harmoniously expressive and frequently gives way to the powerful device of thoughtful silence when touching on the enormity of life. Dostoevsky's creativity blossomed in the night; he was visited by nocturnal visions, inspirations and forebodings. Chekhov's talent was diurnal, shunning strong emotions, complex urges and nightmarish phantoms.

Soviet literary criticism also has yielded even fewer noteworthy comparisons of the two authors. A chapter on "Man in the Artistic World of Dostoevsky and Chekhov" by E.A. Polotskaia was included in a 1971 collection of essays *Dostoevsky and Russian Writers*.⁷ The author cautiously sidesteps spiritual issues that might lead to religious probing, even in a section devoted to "The Depths of the Human Soul." The conflict of contrasting emotions, the struggle between faith and its rational denial that

³ "Chekhov kak myslitel'." This lecture was printed in Moscow as a pamphlet in 1910.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ Volzhskii, "Dostoevskii i Chekhov. Parallel'," *Rusaskaia mysl'*, 1913, N° 5, second pagination: pp. 33-42.

⁷ E.A. Polotskaia, "Chelovek v khudozhestvennom mire Dostoevskogo i Chekhova," *Dostoevskii i russkie pisateli* (Moscow, 1971), pp. 184-245.

sunders the soul of Dostoevsky's characters, is muted and softened in Chekhov's world, says Polotskaia. The clash between good and evil, between light and darkness in the consciousness of Chekhov's protagonists is toned down by the levelling experience of being the common victims of a stifling social environment. "Priority of spirit in daily life [v byte] is an invisible but firm link between Chekhov and Dostoevsky"⁸, but Dostoevsky uses the environment as a "sociological motivation" of his heroes' behavior and as the root nurturing their thoughts, while Chekhov's protagonists are fully immersed in daily humdrum and are suddenly moved to discover its inadequacy.

More recently, M. Ia. Ermakova also traced the ideological ties between Chekhov and Dostoevsky in two articles published in 1981,^{9a} stressing that the ideas of both authors were rooted in the inadequacies of the milieu in which they lived. According to Ermakova, the conflict of ideas discussed by Chekhov in "The Duel" is related to the vision of a society divided into an exclusive minority and a faceless majority promulgated by Ivan Karamazov's Grand Inquisitor, while the core of Chekhov's "Ward № 6" is a repudiation of the Grand Inquisitor's intent to silence human conscience.

It is curious that none of the comparisons of Chekhov and Dostoevsky have dealt with biographical material. No one has attempted a comparative examination of a crucial phase in the respective lives of the two authors: Dostoevsky's enforced sojourn within the walls of the Omsk prison and Chekhov's voluntary expedition to the penal colony of Sakhalin. No one has ever contested that these experiences had the most profound effect on the subsequent creative development of both authors. There is fertile ground here for an illuminating comparison.

Dostoevsky's youthful humanistic and socialistic dreams were shattered during the four years he spent as an inmate among the 250 convicts of the prison compound of Omsk. In the atmosphere of this world, dark with confinement and repression, his utopian dreams evaporated, dreams that humanity, virtuous by nature and rational by inclination, would be capable of establishing a terrestrial paradise, a world more just and less cruel than the one created by God. Dostoevsky became steadily more convinced that trust in man's rationality and innate goodness was an illusion, that secular meliorism or revolutionary schemes based on egalitarian premises were not

⁸ *Ibid.*, p. 222.

^{9a} M. Ia. Ermakova, "Chekhov i Dostoevskii: Disput idei o cheloveke"; "Chekhov i Dostoevskii: Legenda o Velikom inkvizitore Dostoevskogo i rasskaz Chekhova 'Student'," in *Problema traditsii i novatorstva v russkoi literature XIX-nachala XX v.v.*, ed. M. Ia. Ermakova & others (Gorky, 1981), pp. 47-60.

the answer. Observing men stripped of the power to exercise their own volition, Dostoevsky discovered that it was a fallacy to assume that man was bent on the reasonable pursuit of his own advantages. A most powerful and irrational urge governing human behavior revealed itself to Dostoevsky's eyes: the yearning for freedom. To be deprived of it, to be unable to act on one's own will or whim, appeared as a worse affliction for a human being than any degree of physical suffering.

This revelation manifested itself daily in countless ways. The most telling was the value money assumed in the eyes of the convicts. Even the most insignificant amount, frequently acquired by theft or swindling, became the source of worth and power. By spending money, a convict could express his individuality, he could choose, bargain, he could show off. . . Spent recklessly on drinking bouts, wretched pittances provided the means to savor fleeting moments of illusory freedom, moments of a "remote phantom of liberty," liberty that the convicts craved with an intensity "bordering on convulsive spasms of insanity."

But it was the personality and the reminiscences of the arch-criminals among the convicts that revealed to Dostoevsky the hideous extremes a human being was capable of reaching in his quest to assert himself. Dostoevsky listened to accounts of the most monstrous murders narrated without a trace of repentance, accompanied by "the most irrepressible, childlike, merry laughter." There were men of tremendous will-power and self-control, proud of their strength and their crimes, contemptuous of any one weak enough to believe that there is such a thing as a voice of conscience and determined to escape from the Omsk prison as soon as an opportunity presented itself.

But there was another face of freedom that revealed itself to Dostoevsky in Omsk. The New Testament was the only book Dostoevsky was officially permitted to peruse in his penal servitude, and he arrived at an interpretation of the Gospel as a religion of freedom, as a religion of the moral responsibility of every individual for his choice between good and evil. Christianity offered what humanistic socialism rejected or neglected. Attempts to establish man's dependence on his environment, to blame his failings on the flaws of society, would strip an individual of his independence, of all personal moral obligations, of his freedom of choice; it would paralyze his conscience; it would reduce him to a state of abject and impersonal slavery.

Over forty years separate Chekhov's trip to Sakhalin from Dostoevsky's arrival in Omsk. When Chekhov decided to make this "pilgrimage" "the

⁹ F.M. Dostoevskii, *Sobranie sochinenii*, 10 vols. (M.: 1956-58); III, 473. Subsequent references to Dostoevsky's works are from this edition. All translations are my own.

way the Turks go to Mecca,” to visit that “ninth circle, that ultimate boundary of human misery,”¹⁰ his views on the priceless worth of human freedom were fully formed. His youthful struggle to cast off the effects of his father’s oppressive and despotic willfulness, to develop a sense of personal dignity and independence is well known, and so is his description of this painful process of self-education as a “squeezing of slave blood out of his system, drop by drop.” Toward the end of the 1880s the process of inner liberation had reached fruition and Chekhov spoke of beginning to experience “a sense of personal freedom.” In October 1888 he wrote to his friend, the writer Pleshcheev: “My holy of holies is the human body, health, intelligence, talent, inspiration, love and *the most absolute freedom* [emphasis added — V. TB.], freedom from violence and lies, no matter what form the latter two might assume.”¹¹

These words sound like a bugle call heralding the laborious task Chekhov now undertook, preparing himself for the trip to Sakhalin, studying the island’s geography, climate, soil, natural resources, economy, indigenous population, and the state of criminal law and administration. Sighing with fatigue and mental strain, Chekhov complained of developing a “mania sakhalinosa.” He came to the island with his microscope and scalpel, as it were, probing deep into the diseased organism of an insular society totally afflicted with unfreedom.

The documentary account of his trip, *The Island of Sakhalin*, which Chekhov labeled “a convict’s gown hung in his belletristic wardrobe,” is a scholarly work offering geographical and meteorological information along with data based on a census of the population personally conducted by the author. But it is also a work of art, a somber, stark creation fully comparable in its chilling impact to Dostoevsky’s *House of the Dead*.¹² The clanging of chains and shackles rings on every page devoted to the inhabitants of the island. For bondage does not stop at the doors of the overcrowded, filthy prisons with their ill-fed and ill-treated inmates, but permeates every stratum, every group of Sakhalin’s society. Hard labor begins after hard labor, says Chekhov, referring to the “colonizers,” convicts who serve the second part of their sentence as settlers after completing their hard labor penalty. Invariably they leave the prison with impaired health, hard-pressed to squeeze a subsistence out of the barren, cold soil and unable to exploit the abundant opportunities for hunting sable, fox and bear, or the fabulous runs

¹⁰ Chekhov, IV, 32.

¹¹ Chekhov, III, 11.

¹² It is noteworthy that in *The Island of Sakhalin* there are two allusions to Dostoevsky’s works: the first one is to Foma Opiskin from *The Village of Stepanchikovo* (XIV-XV, 137), the other one — directly to *The House of the Dead* (XIV-XV, 320).

of herring in the spring and salmon in the summer — all activities that require the endurance and self-reliance of free individuals.

Even the wardens dwell within the same confinement as the imprisoned; the guards and supervisors sink into a morass of drinking, gambling, fornication, and indifference toward their wards. The women on Sakhalin engage in prostitution or illegal liaisons. Child mortality is high and the pale, thin, constantly hungry survivors are listless, talking casually about cohabitation and flogging.

Morality on the island is turned inside out, reports Chekhov. Murder among convicts goes unpunished, since it is considered a normal occurrence within prison walls. But attempted flight, even assistance offered to a fugitive, is punished like a grievous crime. It is in this context only that Chekhov makes two brief, direct references to the concept of freedom. For to preach, to sermonize, to try to influence the reader's mind directly would be tantamount to violating the concept itself. Even in this documentary work Chekhov adheres to his artistic device of summoning the readers to form their own independent judgment, to be the "jury" of the work. One of the two references to freedom is even tucked away in a footnote: "The natural and unconquerable yearning for the highest good — for freedom — is here considered to be a criminal inclination and flight is punished with hard labor and flogging, like a serious criminal offense."¹² But it was the gruesome sight of freedom — this "highest good in human life" — dead, dismembered, hideously defiled and so desperately needed on the island, that fired Chekhov's creativity after Sakhalin.

Dostoevsky's major novels were created after his return from Siberia in 1859, when he began to transpose his observations from the "house of the dead" to the land of the living, to the realm of a nascent pecuniary, industrial and urban order which was just beginning to develop in Russia's agrarian society and its predominantly natural economy. During repeated trips to Europe in the subsequent two decades, Dostoevsky was also able to observe the course of a mature acquisitive society progressing under the banner of an individualistic *laissez-faire* doctrine, increasingly irreligious, ruthlessly pursuing monetary gain and selfish material betterment. But the insight gained so painfully in Omsk, his reexamination of humanistic and Christian doctrines, led Dostoevsky to continue focussing his attention on the individual. Disorders of the modern world were not rooted in the environment; all stemmed from disorders in the consciousness of the individual, disorders that then spread to the fabric of family and society, disrupting marital, filial and social relations. Humanism had elevated the human being to the center of the universe, denying that man was the image

¹² Chekhov, XIV-XV, 324 and 344.

and likeness of God and proclaiming the supremacy of the human intellect. The secularized, pecuniary environment of the nineteenth century had opened new avenues to the consciousness of modern man and his thirst for freedom. Dostoevsky's "tragédie humaine" unfolds between two polarized issues: freedom sought in the autonomy of the human intellect which, Dostoevsky feared, would steer humanity toward a state of a dehumanized ant heap, or freedom found in accepting the sovereignty of a Divine Being.

The tragedy is enacted on the lofty regions of spiritual reality. Dostoevsky's godless protagonists, steeped in intoxicating vanity and pride, soar to a vertiginous height of deliberate isolation from ordinary human beings. Their self-will, nurtured by intellectual deliberations carried to hyperbolic conclusions, propels them higher and higher into a phantom world of supposed human omnipotence. Raskolnikov steps beyond the barriers of morality and murders the old pawnbroker to test his right to spill blood, to write his own Napoleonic law of conduct. Arkadii Dolgorukii wants to become "as wealthy as Rothschild," for money is the path toward freedom. Money brings power and power offers "a solitary and calm awareness of strength which is the most complete definition of freedom".¹³ "My self-will is the sign of my divinity," exclaims Kirilov before committing suicide.^{13a} Man invented God out of fear of death. There will be freedom when it will become irrelevant to live or not to live. Kirilov kills himself without a specific reason, with the sole motivation of proving this new freedom. Stavrogin regards his strength as boundless and the scope of his desires as limitless. His conscience silenced, he derives as much pleasure from doing evil as from doing good. And at the summit stands the Grand Inquisitor delivering the tragic monologue motivating his design to correct Christ's work, to take away man's freedom and to silence man's conscience. For a free decision of what is good and what is evil is an unbearable burden for weak, ordinary mortals. The Grand Inquisitor's vision is an earthly paradise where bread is plentiful, inquisitiveness is stifled, and authority obeyed.

There can be little doubt that, when Chekhov spoke of Dostoevsky's "pretensions" and lack of modesty, he had the polarization of themes in mind, the concentration on fantastic extremes of human consciousness which to Dostoevsky constituted the prime essence of reality but which were totally foreign to Chekhov's sober, disciplined mind. The concept of freedom was as central to him as to Dostoevsky. But it was the freedom of the average human being that concerned him, freedom brought down from the lofty heights of spiritual reality to the pedestrian level of workaday

¹³ Dostoevskii, VIII, 98.

^{13a} Dostoevskii, VII, 644.

existence, freedom that was essential for the richest possible development of personal characteristics and indispensable for the growth of civilized human beings, in short — the freedom that Russia had seen so little of during her long and pain-filled history, and the freedom which Chekhov had seen slain and interred in Sakhalin. Like Dostoevsky, Chekhov found the disorders of contemporary society rooted in the consciousness of the individual. But it was the average individual he was examining, the individual in whose soul echoes of Sakhalin seemed to reverberate and in whom the avenues of freedom explored by Dostoevsky's godless protagonists turned into paralyzing dead-ends.

Isolation from other human beings is a rampant condition among Chekhov's characters. But it is not a deliberate seclusion, it is not born of strength or a sense of superiority; it is not a function of freedom. Chekhov's heroes seldom speak of their solitude; most are not even aware of it. Myriads of involuntary impulses and unpremeditated acts create a fine web of helpless indifference and inertia in Chekhov's world. There is hardly a story or a play where the theme of impeded human rapport is missing. With what consummate skill and meticulous scrutiny does Chekhov examine the infinite gradation of human withdrawal from contact with fellow beings! He has left us a rich gamut, a graded scale of observations that descend deeper and deeper into the chilling, paralyzing reaches of human isolation.

People talk at cross purposes, not really listening to each other. There is the absurd argument of Chebutykin who wants to convince Solenyi in *Three Sisters* that "chekhartma" is a Caucasian roast of lamb while Solenyi maintains that "cheremsha" is not a roast but a plant related to the onion. There are endless futile attempts to be heard and understood. A friendly chat with the letter carrier in "The Mail" is aborted through the surly and taciturn refusal of this conduit of written messages to engage in conversation. The cab driver Iona in "Heartache" is regarded as a mere tool and vehicle of transportation by the successive, callous passengers he picks up in the twilight hour of a frigid snowy evening, in spite of his pitiful pleas for a word of compassion for his grief over the loss of his son.

People can be blind as well as deaf when it comes to a plea for reciprocity. In "A Male Acquaintance" the dentist Finkel, one time client of the prostitute Vanda, fails to recognize her in her shabby attire when, just dismissed from the hospital and penniless, she visits him in the hope of financial assistance. The dapper general from St. Petersburg in "The Privy Councillor" spends the summer at his sister's provincial country estate, but throughout his visit fails altogether to take notice of his young nephew and to respond to the boy's fascination with this high ranking military figure and distinguished relative.

Deeper and deeper probes the scalpel. The ultimate layer of human

isolation is exposed in “A Dreary Story.” At death’s door, Nikolai Stepanovich, Chekhov’s brilliant representative of the world of science and medicine, diagnoses his own deadly disease. It was spawned by the sovereignty of reason and intellect throughout his steady climb to fame and success. Nikolai Stepanovich finds that he has now reached a state of profound indifference toward the professional and personal contacts formed during his life as a brilliant physician and scholar, as a husband, as a father and as the guardian of his ward Katia. His intellectual capabilities, his powers of reasoning are still unimpaired, he tells us, and he considers his physical decline as a side issue. It is his soul that he himself diagnoses as paralyzed. His emotional responses, not just his ability to hear and to see his fellow men, but his *desire* to hear, to see them and to respond, his wish to answer calls for help from others, have withered, have induced his isolation and brought him to death’s door. . . . For “indifference is a paralysis of the soul. . . it is premature death.”¹⁴

If isolation fails to proffer any sense of the freedom sought by Dostoevsky’s godless protagonists, neither does money offer a tool to Chekhov’s characters to propel them to a position of power. Quite the contrary. The rich feel ill at ease and trapped in their affluent environment. The millionaire Aleksei Laptev in “Three Years” regards his wealth as a murky, suffocating force that robs him of his independence. Liza Lialikova in “A Doctor’s Visit,” the rich heiress of a large industrial enterprise, suffers from insomnia and spells of nervous anxiety induced by her useless life of idle leisure in the confines of the dreary factory compound. In the first chapter of “A Woman’s Kingdom,” the millionairess Anna Akimovna has just received the sum of fifteen hundred rubles won in a law suit by her manager. The sight of the money fills her with unease and embarrassment. Only after she decides to use the money for a charitable purpose, does her despondence momentarily lift. And the Jew Solomon, that puny, pitiful and yet imperious, independent little man in “The Steppe,” committed an inheritance of six thousand rubles to the flames as an expression of contempt and superiority over his grasping fellow men. Did Chekhov, perhaps, intend Solomon to mimic the gesture of Nastasia Filipovna in Dostoevsky’s *The Idiot* who threw 100,000 rubles into the fire as a challenge to the greed of her suitors, thereby testing their eagerness to retrieve the money from the flames?

If fierce pride was the dominant emotion experienced by Dostoevsky’s Raskolnikov, Arkadii Dolgorukii, Stavrogin, Kirilov and many others on their chilly summit of isolation, the helplessness and inertia in which Chekhov’s solitary figures exist, frequently mounts to the intensity of fear.

¹⁴ Chekhov, VII, 306.

The high ranking civil servant Orlov in “An Anonymous Story” displays an ironic approach to all aspects of existence. Irony has become an ingrained habit of his, an involuntary reflex, for “he is afraid of life” and holds irony “always in readiness, as a savage holds his shield.”¹⁵ Orlov is far from a conspicuous exception in Chekhov’s world. The millionaire Aleksei Laptev in “Three Years,” trapped by his wealth, speaks of his timidity, of the fact that he is “afraid of everybody, even of janitors, doormen and policemen.” In the story “Fear,” the landowner Dmitri Petrovich finds life, “particularly the commonplaces of life, terrifying, infinitely more terrifying than phantoms and apparitions. I do not understand people and I am afraid of them.”¹⁶

Belikov, the hero of “The Man in a Case,” is Chekhov’s culminating symbol of fear and ultimate incarnation of isolation. The concentration on attributes of cowardly withdrawal from life, of self-incarceration, is so intense as to award Belikov the place of a worthy successor to Gogol’s brilliant gallery of dead souls, each exemplifying a particular human failing or defect. Fear assumes monstrous proportions in Belikov’s life. It engulfs him, it cripples him, it immures him, it becomes a compelling motivation for conformity, for obeying rules and regulations, it dominates his thoughts, his behavior, his surroundings, his attire. Even his profession is turned into a protective shield. As a teacher of Greek and Latin at the local school, Belikov expresses his aversion for the present through a perpetual praise of the distant past, of the beauty of the ancient world. What irony that Chekhov has this crazed spiritual cripple choose the word *Antropos* — Man — to exemplify the melodiousness of the Greek language. For Chekhov the word “Man” shone in its numinous connotations.

Far less space is devoted in Dostoevsky’s novelistic tragedies to the spiritual freedom offered by Christianity than to the devastating drama of the omnipotence claimed by modern man. The supreme idea of redeeming liberation is expressed by silence, by the wordless kiss of pity and compassion bestowed by Christ in Ivan Karamazov’s “Legend” on the bloodless, aged lips of the Grand Inquisitor in response to his lengthy rationalistic monologue in defense of unbelief. It is Father Zosima who gives the Christian message its highest articulated expression. He came to the priesthood at the age of twenty five in repentance for eight years of riotous and debauched living, a life of arrogant pride which had turned him “into an almost wild, cruel and ridiculous being.”¹⁷

It is in remorse, in a sense of guilt for past wrongdoings experienced by

¹⁵ Chekhov, VIII, 140.

¹⁶ Chekhov, VIII, 131.

¹⁷ Dostoevskii, IX, 370.

a reactivated conscience that a break between past and present can be achieved, and control over the temporal process realized. Conscience is an expression of man's immortality, according to Zosima. It is in repentance that we touch eternity and reach for humility which is the highest form of freedom and the antithesis to arrogant pride. Zosima lives in that Christian freedom, in continued awareness of the human communion nurtured by humility and of the harmony of cosmic interdependence. "Everything is like an ocean — Zosima says — everything is flowing and touching; a touch in one place sets off movement at the other end of the world. . . and the roots of our thoughts and feelings are not here but in another world."¹⁸

The role Chekhov assigns to conscience is, perhaps, the most crucial aspect of his affinity with Dostoevsky — a point of vital contact, but also an emblem of a great distance. From his earliest stories onward, Chekhov had linked the life of the mind with the domain of morality. Inarticulate speech and muddled thinking were the distinctive features of Cherviakov (*cherviak* is Russian for "worm") in "Death of a Civil Servant," of Ochumelov (*ochumet* is "to go mad") in "The Chameleon," and of the bully Prishibeev (*prishibir* is "to beat up") — all wretched individuals grovelling before authority and unable to bear personal responsibility in the face of authoritarian standards and commands.

In "The Lights," written two years before Chekhov's trip to Sakhalin, the narrator listens to the middle-aged engineer Ananiev recounting an experience from his youth when he was an advocate of rationalism and pessimism and believed that life was senseless, death being inevitable and final, and that "there was no reason to differentiate between a convict's penal servitude and life in [the resort town of] Nice."¹⁹ It was in this frame of mind that he had unscrupulously seduced a young, unhappily married woman whom he had been madly in love with as a schoolboy. He thoughtlessly abandoned her the very next morning, leaving town without a word of explanation. But remorse began to trouble him, and Ananiev came to comprehend that he had committed a crime "tantamount to murder" and that this discovery marked the first instance of real thinking in his life. Even "the technique of thinking" was an unfamiliar process to him. "In the normal sense, my thinking process began, as it seems to me now," says Ananiev at the end of his story, only at the moment when he "went back to the beginning," that is, when his conscience drove him back to seek out the victim of his crime and to ask her forgiveness.²⁰ The story ends inconclusively, as the narrator is left puzzled by the contrast between this story and

¹⁸ Dostoevskii, IX, 400-401.

¹⁹ Chekhov, VII, 114.

²⁰ Chekhov, VII, 136.

Ananiev's subsequent heartless and angry refusal to assist a peasant in need of help.

The theme of faltering, of conscience misunderstood or intentionally ignored in human life, is taken up again in a number of post-Sakhalin stories. But it is in "Ward No. 6" that Chekhov brings us the most powerful and dramatic confrontation of mind versus heart, reflection versus feeling, cognition versus intuition, and presents conscience as the supreme arbiter of human conduct.

The "ward" is the hospital wing reserved for the mentally ill in a remote and desolate provincial town. Bedbugs, smelly hospital gowns, a menagerie-like stench and above all the brutality of the guard Nikita who maintains "order" in the ward with his enormous fists, are all conditions tolerated by Ragin, the doctor in charge. To justify his lack of effectiveness as a physician, Ragin retreats behind a protective wall of rationalization. Intelligence is what elevates man above animal. Striving for a rational comprehension of life, cultivating indifference toward suffering, Ragin becomes an avid reader and immerses himself into a world of books.

Ragin tries to convert his patient Gromov, the educated and highly articulate inmate of Ward No. 6 who suffers from a persecution complex, to his philosophy of life. When Ragin urges him to rise above the sordidness of the ward milieu, to embrace a life of the mind, to accept the view that mental activity is the only source of enjoyment in life, this "madman who is also a human being" cries out indignantly against Ragin's arguments. Not intelligence but feeling is what matters: "To pain I react with a cry and tears, to meanness with indignation, to abomination with disgust. This, I think, is what is known as life."²¹ He feels superior to Ragin because he himself has suffered all his life while Ragin "fed like a leech on the sufferings of others."

Ragin's assistant, Khobotov, uses the doctor's frequent visits to Ward No. 6 and his prolonged discussions with a deranged patient as an opportunity to advance his own career. He succeeds in convincing the proper authorities that Ragin, too, is insane and should be removed. Lured under the pretext of a "consultation" to Ward No. 6, Ragin is stripped of his clothes by the guard Nikita and presented with a hospital gown reeking of smoked fish. When Ragin attempts to break out by force, he is brutally beaten by Nikita. As he collapses, his mouth filling with the salty taste of blood, the thought flashes through his mind that the pain he is presently experiencing has been endured by his patients for years, day in and day out. And his conscience, "as intractable and rough as Nikita"²² made him turn cold from head to toe. He dies of a stroke on the following day.

²¹ Chekhov, VIII, 101.

There are other stories in which Chekhov speaks of the active impact of conscience on the human psyche and every time the impact is likened to the effects of a physical blow. One, "The Princess," predates the trip to Sakhalin by one year. The princess is a wealthy woman who engages in a number of charitable ventures. But doctor, Mikhail Ivanovich, paints a very dismal picture of her activities when the princess engages him in conversation in the garden of a monastery which she honors with her visit. He calls her philanthropic activities "a puppet show, a comedy, a game of brotherly love." As he begins to fling scathing accusations at her, showering her with examples of her heartless and contemptuous treatment of people, he swings his hat in agitation. And the princess "began to feel that the gesticulating doctor was beating her over the head with his hat." The illusion of being beaten over the head persists throughout his harangue. "Go away — she said with tears in her voice, raising her arms to protect her head from the doctor's hat — go away!"²³

In "On Official Business," Chekhov resorts to a dream to conjure up conscience. A raging blizzard forces the magistrate Lyzhin to spend the night in the village Syrnia where he had been summoned to attend the autopsy of a man said to have committed suicide, but suspected of having been murdered. He is troubled by a dream that recurs throughout the night. The dead man and the destitute local policeman who had spilled his woes to Lyzhin that evening appear before his eyes, supporting each other through swirling snowdrifts and lamenting over the cruel chasm between their bitter lot and the ease and comfort in which people like Lyzhin live. They stomp and chant: "we go on, we go on, we go on . . ." Shaken by the dream, Lyzhin felt "that this suicide and the peasant's destitution lay on his conscience."²⁴ He reflected on the injustice of seeking success and leisure for himself while simultaneously accepting as inevitable the harsh terms life imposed on these helpless, resigned and very vulnerable people. As Lyzhin recalled the insistent chant of the two figures in his dream "we go on, we go on, we go on," "he felt as though someone were knocking with a hammer on his temples."²⁵ In Russian, the rhythmic beat of this chant is even more pronounced: "*my idém, my idém, my idém.*"

Ragin's conscience awoke at the very last moments of his life. In the princess it was reduced to a fleeting experience of physical discomfort. When she leaves the monastery her sense of well-being and of her importance and righteousness is fully restored. Neither did Lyzhin's dream

²² Chekhov, VIII, 125.

²³ Chekhov, VII, 244.

²⁴ Chekhov, X, 100.

²⁵ *Ibid.*

leave a lasting impression. As he is getting ready to leave on the following morning, the policeman who haunted him in his dream approaches the carriage with a friendly, humble greeting. But Lyzhin does not answer and drives off.

In Nikolai Ivanovich, the protagonist of "Gooseberries," conscience appears to be absent altogether. Upon reaching middle age, he has finally succeeded in realizing the ambition of his life and acquired a small country estate. Immersed in the petty enjoyment of his life as an idle country squire he has turned into an obese, contented and conceited bore. It is the narrator, Nikolai Ivanovich's brother, who is "seized by an oppressive feeling bordering on despair" when he visits the estate for the first time. Chekhov describes the scene in grotesque terms, and here again, as in the case of Belikov, Chekhov epitomizes fear and isolation in images reminiscent of Gogol's hyperboles. The dog who greets the narrator is fat as a pig and too lazy to bark. The cook looks like a pig too. And Nikolai Ivanovich who is resting in bed after a copious dinner has grown older, stouter and flabby: "His cheeks, his nose, his lips jutted out as though at any minute he might grunt like a pig into his blanket."²⁶ The homegrown gooseberries which he consumes with the relish of a child hugging a long wanted toy are actually hard and sour, but they symbolize the self-deception which permits Nikolai Ivanovich to feel happy in the narrow confines of his attained dream and to speak with insolent conceit of education for the masses as "premature" and corporal punishment as "in some cases useful."²⁷

Both stories, "The Man in a Case" and "Gooseberries," end on a note with far-reaching implications. The self-incarceration epitomized by Belikov is rampant among the inhabitants of the town where he lived and died, as the narrator of the story concludes. The whole town shares in the same useless, listless existence made up of trivialities, petty pursuits and stifling inertia. And the narrator's thoughts in "Gooseberries" swell into a mounting dirge lamenting the large number of people who live contented lives comparable to that of Nikolai Ivanovich, smugly oblivious of the plight and sufferings of their fellowmen. "Behind the door of every contented, happy man there ought to be someone standing with a little hammer, continually reminding him with a knock that there are unhappy people. . . . But there is no man with a hammer. . . ."²⁸

Yet, in Chekhov's world the man with the hammer is present. His vision reverberates with the knocks of the little hammer, with the slaps of the hat of the gesticulating doctor, with the rhythmic beat of the two phantoms'

²⁶ Chekhov, X, 60.

²⁷ Chekhov, X, 61.

²⁸ Chekhov, X, 62.

feet disturbing Lyzhin's sleep, sounds that orchestrate a counterpoint to the Grand Inquisitor's monologue aimed at silencing human conscience, sounds beamed to the dormant conscience of Chekhov's inert characters who live in paralyzing isolation and fear, sounds calling man to remember that he is the image and likeness of God, to remember the Christian precept of brotherly love and to seek the freedom to be found in human rapport and reciprocity.

Raskolnikov in *Crime and Punishment* confesses his crime because he finds the sense of isolation from other human beings experienced after the murder unbearable. "It is not the old woman I killed, it is myself I killed," he exclaimed. The realization that his was not the grandiose self-will of a Napoleon after all brings him down from the phantom world of human omnipotence. His return to the community of men is implicit in the final scene of the novel as he falls on his knees before Sonia and bows to the love, compassion, patience and humility that drove her to accompany him into penal servitude.

There are no comparable scenes of dramatic impact and high tension of remorse for past wrongdoings in Chekhov's world. But there are poetic moments when man, lost in the fog of isolation, seems to shed his paralysis and amnesia and, remembering his otherworldly ties, turns in quest of contact and rapport toward another human being. These are luminous moments of reaching out, of spontaneous gestures seeking freedom in human communion. The moments of human encounters that Chekhov shows us are far less numerous than the incidence of inattentiveness, neglect and withdrawal, but they, too, occur on a scale of varying intensity that matches the gamut of indifference and retreat. Some of these moments do not even entail a dialogue; there may be only a voice heard, or a silent response to an emotion displayed. But there is always reciprocity, the whole being of the participants is involved in the address, and in the response as well, even if mute.

The story "The Student" ranked among Chekhov's own favorites and should be placed among the most numinous of all human encounters in his works. On a cold, raw spring evening two peasant women are tending a bonfire on their garden plot. The divinity student Ivan Velikopolskii, on his way home from a hunting expedition, stops to greet them. He is in a gloomy mood as he stretches his hands toward the dancing flames, stiff and chilled by the penetrating harsh wind. It is Good Friday and his mind dwells on Holy Week. He speaks of the events in the Garden of Gethsemane nineteen centuries ago and of the Apostle Peter thrice denying Jesus.

In stark, simple words, in no way calculated to influence the women's reactions, Ivan conveys the depth of Peter's despair, pain and remorse, and he is overwhelmed by the intensity of the attention and the emotionally charged, wordless response he receives. He could feel that the two women

were not merely listening to his simple narrative but were actually reliving the events, participating in the agony experienced by the Apostle. The older woman uttered a sob, and Ivan saw tears rolling down her cheeks, while the younger one turned red and seemed to be suppressing a spasm of pain on her face. Ivan takes his leave, his gloom dispelled. He is filled with new joy and vigor, warmed by the experience of having shared a moment of numinous portent with the two women. He knew that it was not his eloquence that had touched their hearts. The emotions they displayed bore proof of their closeness to the Apostle Peter. It was a reliving, a profession of tender pity for the show of human weakness in a saint's earthly path, his will stumbling, erring and experiencing remorse as painfully as that of any ordinary mortal.

It was this blend of human and Divine, this evidence of a majestic bond that appeared to span the centuries, to link the eternal and the temporal worlds that struck Ivan and filled him with such joy that he had to stop to catch his breath. He felt that “. . . what happened nineteen centuries ago was relevant to the present, to the two women and probably to this forsaken village, to himself, to all human beings.”²⁹ He experienced this continuity like a chain: “It seemed to him that he had just seen both ends of the chain; he had touched one end and the other end had moved.”³⁰ A chain instead of Zosima's ocean. But Chekhov has Ivan, this humble student of divinity, repeat almost verbatim the words of Dostoevsky's great Christian healer.

²⁹ Chekhov, VIII, 309.

³⁰ *Ibid.*

Chekhov and Belyi: A Study in Contrasts

*Helen Muchnic**

The dissimilarity between the two writers I propose to consider seems to me absolute. It would be difficult to find a sharper antithesis: in personality, temperament, intellectual presuppositions, social attitudes, aesthetic theories. And these differences, interesting in themselves, are especially significant as characteristics of a fundamental reversal of values that occurred at the turn of the century. This change was a many-sided and complex phenomenon, and my article is intended to do no more than suggest something of its nature.

Twenty years separated Chekhov and Belyi; Chekhov was born in 1860, Belyi in 1880. They never met, and to my knowledge, there is no mention of Belyi in Chekhov's works. But Belyi read Chekhov, at least some of him, admired him ardently — and misunderstood him almost completely.

I

Russians of Chekhov's day loved him for his humor, for his simple, graceful, lucid prose that continued the tradition of Pushkin and Turgenev, — above all, for his vivid, living portraits and landscapes, his irresistibly touching stories, a realism of compelling immediacy that made readers not mere observers, but participants in the fates of recognizable characters in settings and circumstances that were familiar. The whole of Russia was in his pages: river and steppe, country and city; the rich, the poor, the old, the young; all classes of society and walks of life, from officials and bureaucrats

* Professor emeritus of Russian literature at Smith College.

to beggars and vagabonds, from landlords to peasants and tradesmen; intellectuals and illiterates, atheists and theologians, scientists, teachers, actors, valets, coachmen, prostitutes. All were recognizable, everything rang true. But there was a problem. What was the meaning of the brilliant, moving fragments that were Chekhov's world? What did the creator think of his creatures? Did he approve their behavior, their mode of living? What was right and wrong in their ideas, good and evil in their actions? There was little doubt as to the implications of what Dostoevsky, Tolstoy or Turgenev wrote. Whether one agreed with them or not, one knew where they stood. But where were Chekhov's principles? What was his message? Russians, accustomed to seeing their writers as advocates, moralists and prophets, argued about Chekhov's ideology and blamed him for not making it clear.

In "The Duel," for example, was he on the side of the zoologist Von Koren's Darwinism or the young deacon's Christian faith? Did he despise or sympathize with the pitiable Laevsky's characterization of himself as "a slave" of a "nervous" and "degenerate" age? Did Dr. Ragin of "Ward No. 6" really lose his mind or was he committed because his high ideals were too lofty for realities of a petty world? Did Chekhov intend the ward to represent all Russia? And in "The Black Monk" was the unmistakably insane Andrei Vasilich Kovrin also a victim of such a world? What did Chekhov think of Nikolai Stepanovich, the eminent professor of "A Dreary Story" with his passion for science and of Vladimir Ivanych of "An Unknown Man's Story" who begins as a dedicated revolutionary, bent on perpetrating a political murder, but ends up by rejecting all thought of violence and desiring only "to live." "To live, to live!", as he says to the woman he loves:

I want peace, quiet; I want warmth, this sea, your nearness. Oh, how I wish I could instill in you this passionate thirst for life! . . . It would be enough for me just to have you near, to hear your voice, to see the expression of your face. . . .¹

"The Duel", wrote the critic Skabichevsky, attains "the height of perfection" in the portrayal of individual characters; at the same time, however, it shows Chekhov's inability to "comprehend the meaning of life."² To the critic of *Russkie vedomosti*, it was a failure. "In the zoologist" of the story, Chekhov attempted to depict a "positive type," but his attempt was "unsuccessful in the highest degree;" and when in "The Black Monk," a "man of thought, of feeling, and of striving on behalf of his neighbor" was "very vividly" portrayed, he turned out to be insane. This, said the critic,

¹ A. P. Chekhov, *Sobranie sochinenii*, 12 vols. (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1960-1964) VII, 267. This edition is used for all quotations from Chekhov's stories and plays and certain of his letters. The translations are mine.

² *Sobranie*, VI, 525.

was typical of Chekhov. In the whole mass of his human beings, “with their petty sufferings, their laborious fuss over their own feelings and perpetual concern with their own insignificance,” there was not a single personage “of the so-called positive type, strong in thought and feeling, strong in work directed toward the common good.”³ About the meaning of “Ward No. 6” there was a wide divergence of opinion. Was it a slanderous lampoon of provincial Russian life or a truthful revelation of its spiritual and material poverty, its abysmal backwardness, and in the face of these, a graphic condemnation of indifference and inactivity? The strength of the impression the story created was, however, universally acknowledged; whatever its social message, it was a powerful work of art.⁴ “An Unknown Man’s Story” incensed critics of liberal, reformist and revolutionary inclinations: here was a man who gave up the high ideals for which he was ready to sacrifice himself, as well as others, in favor of a private life of love and peace. But Tolstoy and his followers were enchanted with what they saw as championship of the doctrine of non-resistance to evil by force. And all agreed that one could not be sure where Chekhov himself stood in the matter.⁵

Chekhov himself stood with neither party. It was not an author’s business, he said time and again, to advance theories or propound doctrines. When his friend and publisher Aleksei Suvorin objected that at the end of “Lights” [“Ogni”], the question of pessimism, crucial in the story, was left hanging in the air, Chekhov replied:

You write that neither the conversation about pessimism nor Kissochka’s story help to solve the problem of pessimism. In my opinion it is not the writer’s job to solve such problems as God, pessimism, etc.; his job is merely to record who, and under what conditions, said what or thought what about God or pessimism.⁶

Then again, with reference to “The Name-Day Party”:

You are right to demand that an author take conscious stock of what he is doing, but you are confusing two concepts: *answering the questions* and *formulating them correctly*. Only the latter is required of an author. There’s not a single question answered in *Anna Karenina* or *Eugene Onegin*, but they are still fully satisfying works because the questions they raise are all formulated correctly.⁷

He worried about the lengthy discussions in “A Dreary Story”: they were perhaps too long, he admitted. But he wrote to Aleksei Pleshcheev that they

³ *Sobranie*, VII, 536-537.

⁴ *Sobranie*, VII, 525-528.

⁵ *Sobranie*, VII, 532-534.

⁶ May 30, 1888. Simon Karlinsky and Michael Henry Heim, *Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary* (Berkeley: University of California Press, 1975), p. 104. Whenever possible I have used this excellent translation for quotation from the letters.

⁷ To Aleksei Suvorin, October 27, 1888. Karlinsky, p. 117.

could not be left out. “These discussions are fatal and essential, like the heavy guncarriage for a cannon. They characterize the hero, and his state of mind, and his equivocations with himself.”⁸ And concerning the same story, to Suvorin:

If someone serves you coffee, don't try to look for beer in it. If I present you with the professor's ideas, have confidence in me and don't look for Chekhovian ideas in them. . . . Do you so value opinions — any opinions — that you conceive them alone as the center of gravity rather than the manner in which they're expressed or their origins, and such? . . . The crux of the matter lies in the nature of the opinions, in their dependence on external influences, and so on. They must be examined like objects, like symptoms, with perfect objectivity and without any attempt to agree with them or call them in question.⁹

Another letter to Pleshcheev contains his memorable credo:

I am neither liberal, nor conservative, nor monk, nor indifferentist. I would like to be a free artist and nothing else. . . . I hate lies and violence in all of their forms. . . . Pharisaism, dullwittedness and tyranny reign not only in merchants' homes and police stations. I see them in science, in literature, among the younger generation. That is why I cultivate no particular predilection for policemen, butchers, scientists, writers or the younger generation. I look upon tags and labels as prejudices. My holy of holies is the human body, health, intelligence, talent, inspiration, love and the most absolute freedom imaginable, freedom from violence and lies, no matter what form the latter two take.¹⁰

Chekhov never bothered to formulate his *ars poetica*. But in his letters and in the reminiscences of those who knew him, such comments as these — and there are many of them — constitute a lucid and integrated statement of his views and an excellent gloss on his own writing. In this there is perfect agreement between theory and practice, and at the heart of both one finds rejection of rules, prescriptions, methods, forms, preconceptions. “The word ‘artistic,’” he said, frightened him “the way brimstone frightens merchants' wives,” and he did not understand such terms as “artistic,” “anti-artistic,” “dramatically effective,” “tendenciousness,” “realism,” etc. Discussions about what was and what was not artistic were to him “a continuation of the same scholastic discourses that people used in the Middle Ages for purposes of wearing themselves out.” As for himself: “I divide all works into two categories: those I like and those I don't. I have no other criterion. And if you were to ask me why I like Shakespeare and do not like Zlatovratsky, I would be unable to answer.”¹¹

⁸ September 24, 1889. *Sobranie*, VI, 517.

⁹ October 17, 1889. Karlinsky, p. 149.

¹⁰ October 4, 1888. Karlinsky, p. 109.

¹¹ To Ivan Leont'ev, March 22, 1890. Karlinsky, p. 163.

Never had he consciously made up his mind to become a writer and then set out to pursue the goal. His creative work evolved spontaneously from a native gift for mimicry that manifested itself in boyhood, developed in the humorous pieces of his Antosha Chekhonte period, and then continued as a record of his observations. Why he chose medicine as his profession no one seems to know, and it is sometimes forgotten that he did not give up his doctor's practice until his own failing health forced him to do so. But medicine, his "lawfully wedded wife," he said, deepened his understanding of people and enlarged his circle of observations, and there was, obviously, a very friendly and fruitful accord between medicine and writing, his "mistress." He wrote because writing was profitable and because he loved to write, without the slightest desire to propound theories, impose doctrines and advocate rules and laws. Nor, apparently, did he realize that what he wrote was extraordinarily original, that he had attained instinctively that absolute objectivity for which Flaubert, among others, had striven his whole life long; that, without plan or effort, he had reached the outmost boundary of literary realism, and that mimesis could go no further. Too novel to be understood in his own day, his work was, and is still, judged by criteria that are not applicable to it — "commitment," "relevance," "idealism," "morality." We are only now beginning to evaluate him correctly, as Professor Karlinsky has demonstrated in a splendidly documented commentary, showing how courageously, unobtrusively and successfully Chekhov helped to undermine prejudices of all kinds — social, religious, sexual. "In his own quiet and gentle way," says Karlinsky, "Chekhov is one of the most profoundly subversive writers who ever lived."¹² And he calls him, most aptly, "The Gentle Subversive."

In his method of writing he was as unobtrusively subversive as in the implications of what he said. "The Duel" is not a study of "the positive hero" and his opposite; it is a comedy of doctrines, the "lies," in the shape of theories and principles, by which people explain and excuse their behavior; "The Black Monk" is not a contrast between idealism and the realities of life but a graphic presentation, as he wrote Suvorin, of a case of madness: "I simply wanted to describe megalomania," he said.¹³ And "An Unknown Man's Story" is a feat of objectivity. In the work of other realists, even in their most objective characterizations, it is the author who makes his personages speak for themselves, but here — in a story told in the first person by the Unknown Man who describes people, places and events as he himself has seen and experienced them and who dislikes most of the people

¹² Karlinsky, p. 12.

¹³ To Suvorin, January 25, 1894. *Sobranie*, VII, 536.

he deals with but knows why he does so and is fair-minded enough to modify his views — everything appears entirely through his eyes; the author is completely erased. So that the critics who denounced Chekhov for not making his position clear were finding fault with what was most deserving of their praise, a virtuoso performance.

However, the opinion that realism cannot go beyond the point to which Chekhov brought it, should be qualified. Nabokov suggested in one of his early stories how this might be done:

... perhaps what matters is not human pain or joy at all, but rather the play of shadow and light on a live body, the harmony of trifles assembled on this particular day, at this particular moment, in a unique and immutable way.¹⁴

Chekhov could etch “the play of shadow and light” and “the harmony of trifles assembled” at “a particular moment” as skilfully as Nabokov, but human pain and joy mattered more to him. This is another factor that has made his work puzzling. Perfect objectivity should stop at surfaces, for what the senses perceive is all that an observer can honestly claim to be true. But Chekhov makes human pain and joy believable, shocks the reader into recognizing that the experiences of others are as authentic as his own. And this shock of recognition teases one with a sense of some underlying unity, something “Chekhovian” in the work of this author who shuns all tags, labels, and generalizations, and calls them prejudice, who is not concerned with groups or masses of any kind but only with particulars and individuals, whose work is not only as “polyphonic” as Dostoevsky’s, in Bakhtin’s terminology, but also “poly-pictorial” and “poly-kinetic,” for want of better terms to express the multiplicity of the looks and traits and motions, as well as the voices, of the individuals he brings on stage and animates in the pages of his stories.

How then can it be that, given this multiplicity, his own voice is unmistakable? Some of his admirers have been tempted to organize his protean creation into a meaningful design of one kind or another — of theme, attitude, or perception that might define, or explain, the unity one feels in his work. Thus, Vladimir Korolenko detected three stages in the development of his art: first, the period of “carefree spontaneity;” then, a time of “reflection and the grave sense of a talent’s responsibility,” “a more intent look into the depths of life” and with it, a sudden realization “that he was a pessimist;” finally, the third period, in the last years of his life, when one hears in him “both aspiration for the better, and faith in it, and hope,” when

¹⁴ Vladimir Nabokov, “The Flight” (1925), translated from the Russian by Dmitri Nabokov, *The New Yorker*, February 18, 1985, p. 36.

through a mist of sadness, at times very beautiful, at times corrosive and acrid — and always poetic, this hope shines through like the church cupolas of a distant city, barely visible through the searing dust and stifling fog of a difficult journey.¹⁵

Later, Edmund Wilson, wishing to revise the false impression of Chekhov created in the West by haphazard translations, presented him not as the wistful, gentle soul of popular conception, remote from the realities of his age and country, but on the contrary, as the author of a modern, Russian *Comédie Humaine*.¹⁶

Such analyses are useful antidotes to the view of Chekhov as a purveyor of dreary sadness, but as accurate characterizations they seem to me to be rather wide of the mark: they mistake the author's naturally changing emphases as he proceeds with his creation for a purposeful drive and premeditated course, and interpret his objective discoveries and observations as illustrations of consciously chosen themes. In sum, they attempt to systematize an irreducible diversity, to circumscribe a multiform perception of life within the bounds of a formula. But this cannot be done. Each of Chekhov's brief creations — he tried, but was unable, to write a novel — is unique, complete, and independent, and his work as a whole is not a structured unit but a congregation of indissoluble particles. His originality rests primarily in this unfailingly pluralistic outlook, by which he seems to assert that if any "truth" or "meaning" is ever to be discoverable, it must be sought not in sweeps of the imagination or intellectual constructs, but in fragments of existence scrupulously examined and accepted for what they are in themselves, not as signs of anything beyond, nor as units of more important entities, nor as mere data in the statistics of social, professional, psychological, regional, demographic, or geographical phenomena — arranged, analyzed, grouped, divided. Chekhov's picture of the world is a kaleidoscope of bright, somber, scintillating fragments that by the operation of a somehow natural and mysteriously simple mechanism are hurtled unpredictably into innumerable varied patterns. Everything is definite, concrete, clearly delineated. Chekhov is never obscure, never laborious, rhetorical or doctrinaire; often playful and humorous, often cruelly pathetic, but always steady, poised, clear-eyed, imperturbable. The unifying force at the heart of his bewildering diversity is a latent, undeclared, unsentimental and very strong human sympathy. It creates the atmosphere and underlies the judgments implicit in his objective tales.

¹⁵ V.G. Korolenko, *Sobranie sochinenii*, 10 vols. (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1953-1956), VIII, 89-90.

¹⁶ Edmund Wilson, "Seeing Chekhov Plain," *A Window on Russia* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972), pp. 52-68.

II

If Chekhov had little respect for abstractions, distrusted generalizations, stood on facts and wrote of individuals, if the substance of his fictions was given him by life, his views on art by specific works of art, and if his opinions on life and art, though firm and consistent, were never formulated as a theory in essays or a book, if their development was never traced in autobiographical accounts — Chekhov told a friend that he suffered from “a malady called autobiographobia” — Belyi lived in abstractions, devoted the greater part of his life to arguing philosophic systems, promoting a theory of his own devising, and explaining it in a series of autobiographic works. And although he was expert, as his autobiographies show, in doing realistic sketches, his novels and prose poems are an escape from reality into a world of fantasy, abstraction, and caricature, and his work as a whole is cerebral and bookish in the extreme.

Belyi was in “the seventh or eighth” grade in school when, among other discoveries, he came upon Chekhov. He tells the story in *On the Border of Two Centuries*,¹⁷ the second volume of the autobiographic trilogy which he undertook to write toward the end of his life. It was a year when, under the benign influence of Mikhail Solov’ev and his family, he experienced a happy liberation from an oppressive sense of inadequacy that had reduced him to a state of muteness and apparent stupidity. Once rid of this incubus, he suddenly asserted himself, burst forth in torrents of speech, “splashing words on everything around” him. He now accompanied his mother to symphony concerts, the opera, art exhibits, the theater, and that summer travelled with her abroad, to Germany, France and Switzerland. Chekhov was part of this awakening, along with Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, and in music, Grieg and Wagner.

This was in 1896, the year of *The Seagull*, of its first disastrous performance on October 17th in St. Petersburg, then its successive triumphs and publication in the December issue of *Ruskaia mysl’*¹⁸ and in a collection of Chekhov’s plays in 1897. Belyi must have seen it in *Ruskaia mysl’*, for he writes of the impact that it made on him “at the turn of the year.” He was sixteen, and the play came to him — so he remembered many years later — as a reflection of “the universal gloom” of the time, when the rooms of the family apartment were filled with “the ashes of words” and outside the windows one sensed the threat of “colossal snows, mud, and floods.” It was an atmosphere of pessimism engendered by the very scent of the apartment,

¹⁷ Andrei Belyi, *Na rubezhe dvukh stoletii* (Letchworth, Herfordshire: Bradda Books, 1966), pp. 346ff., 388ff.

¹⁸ *Sobranie*, IX, 682.

“indeed, by the apartment itself” which was “a little raft,” unlikely to “withstand the inundations of spring.” The dread, expressed in Belyi’s characteristically figurative language was, of course, of spiritual, not physical, destruction. “February’s dark blue dusk is more desolate than January’s. . . . I experienced this at the end of 1897: the pre-spring feeling of anxiety that included both happiness and the fear of floods enveloped me.”¹⁹

One can easily imagine how accurately Treplev’s fantasy of universal desolation in *The Seagull* and his invective against current drama as “routine, prejudice,” must have hit the mark:

When the curtain goes up on a lighted room at evening, a room with three walls (says Treplev) these great talents, the priests of holy art, represent how people eat, drink, love, walk, wear their coats; when out of commonplace scenes and sentences they try to extract a moral — a little moral, easy to understand, useful in the household; when in a thousand variations I am forever served up the self-same thing, the same, and the same, then I run and run, as Maupassant ran from the Eiffel Tower that was weighing down his brain with its vulgarity. . . . We need new forms. New forms are needed, and if there aren’t any, then better have nothing at all.²⁰

It was not Treplev as a person but Treplev’s ideas and his surrealist vision, not Chekhov’s play but Treplev’s, staged outdoors, with nature — a real lake and a real moon — for backdrop, that impressed Belyi. He too wanted something more of art than pictures of ordinary people in ordinary settings, with a trite “little moral” dragging along. And no more than Treplev could he perceive, at this youthful stage, that Chekhov’s characters, Treplev included, were by no means extraordinary and that the substance of Chekhov’s drama was the very commonplaceness that Treplev denounced, the triteness that sent him scurrying away because he could not discern in it, as Chekhov did, its moving implications and dramatic possibilities. Belyi could not see that *The Seagull* was about Treplev himself, not about his art nor his theory of art, that although he was presented very tenderly, very sympathetically and though his story was very poignant, his ideas were not Chekhov’s but only assigned to him by Chekhov.

Whatever he may, or may not, have seen in it, however, the play made an impression; and the following year, “my last year of school,” Belyi recalled, “appears to have been fruitful. I worked on the project of a mystery play, *Prishedshii [He Who Has Come]*. . . . Its theme was the coming of Antichrist in the guise of Christ.”²¹ It was never finished, but the fragment that remains was unquestionably influenced by Treplev’s mystery play which, as Professor Zoya Yurieff has convincingly shown in a recent

¹⁹ *Na rubezhe* . . . , p. 400. All translations from Belyi are mine.

²⁰ *Sobranie*, IX, 430.

²¹ *Na rubezhe* . . . , p. 401.

analysis,²² it echoes in words, rhythm, structure, setting, symbols. But I cannot agree with Professor Yurieff's view that "the little mystery play could be considered a *sui generis leitmotif* of the entire Chekhov drama" and that Belyi was, therefore, following in Chekhov's footsteps. The rationale of this opinion is that "Chekhov valued Treplev's childlike freshness...his youthful Romantic idealism, his commitment to art and his struggle for new forms in art, especially in drama."²³ But all this, however true, does not mean that idealism and commitment to art are the theme of *The Seagull*, nor that Chekhov endorses Treplev's naively charming and passionately argued theories. These have the same function in the play as have all the theories and commitments, the disquisitions, discussions and arguments of the characters in Chekhov's stories; they are not *his* theories and arguments, but *theirs*.

In 1904 Belyi wrote three pieces on Chekhov: two reviews of the Moscow Art Theater's productions of *Ivanov*²⁴ and *The Cherry Orchard*,²⁵ and an obituary.²⁶ Three years later, in 1907, there was another article,²⁷ an encomium, intended to reaffirm Chekhov's importance at a time when, as it seemed to Belyi, he was being forgotten. When these articles appeared, Belyi was already deep in the theory of Symbolism on which he was writing ambitious essays, based on a prodigious amount of reading. Even in school he read avidly, raiding his father's and his mother's bookshelves and, a truant from school, spending days in the public library, absorbed in literature and philosophy. In the summer of 1899, as he prepared to enter the university, he surrounded himself with stacks of books on the natural sciences — "histology, comparative anatomy, botany, chemistry." He had set himself the task of reconciling science and philosophy, "of mastering a method of interpreting facts in the spirit of a world outlook" that rested "on two pillars... aesthetics (and) natural science."²⁸ He wanted a synthesis, an all-embracing system, in which the most disparate branches of knowledge, the most divergent processes of reasoning might be united. Symbolism was the solution, and it occupied him for the rest of his life:

The idea of the symbol as a concrete synthesis (not Kantian or Hegelian) — matured over many years; the university was the place for collecting facts; facts — scientific

²² Zoya Yurieff, "Prishedshy: A. Bely and A. Chekhov," *Andrey Bely, A Critical Review*, ed. Gerald Janecek (The University Press of Kentucky, 1978), pp. 44-55.

²³ Zoya Yurieff, "Prishedshy: . . .," p. 47.

²⁴ Andrei Belyi, *Arabeski* (München: Slavische Propylaen, 1969), pp. 405-408.

²⁵ *Ibid.*, pp. 401-405.

²⁶ Andrei Belyi, *Lug zelenyi* (New York and London: Johnson Reprint Corporation, 1967), pp. 122-133.

²⁷ *Arabeski*, pp. 395-400.

²⁸ *Na rubezhe* . . . , pp. 492, 403.

data, instruments, theories; and the theories of science were the raw material for my style of interpretation.²⁹

His first article in the field was published in *Mir iskusstva* in 1902. Called "Forms of Art,"³⁰ it was a classification and arrangement of the arts with reference to reality and in a hierarchy of excellence, measured by their degree of closeness to the universal and the infinite. They were graded from the most "spacial" arts — architecture, sculpture, painting; to the wholly "temporal" — music; with poetry mediating between them, "a bridge slung from space to time," a gradation, that is, from the most to the least material, from the most strictly limited to the infinite, from concern with tangible realities and appearances to "the inner truth" of being. "Poetry is a vent through which the spirit of music enters the art of spacial forms," and music is the greatest of the arts. For although "every form of art seeks to express, by way of imagery, something typical, eternal, independent of space and time," music is supreme in this achievement, because in music "images are absent," because music is the most immediate of all the arts, because "that which in other arts is transmitted indirectly, in music is transmitted directly," so that in music "the deceptive covering is removed from appearances . . . the mysteries of motion are revealed to us . . . the essence that governs the world," and thus art is shown to have the same goal as science. There should be no confusion between art and science, but what can be recognized is that they approach the same goal from different ends, that there are "various paths leading us to a knowledge of the universe." The desired synthesis has been achieved.

It is from this position that Belyi writes on Chekhov. Each of the four articles begins with a discussion of realism: a description of how a realist goes about his work introduces *The Cherry Orchard*; the review of *Ivanov* is mostly a discourse on the nature of commonplace reality; the obituary, a dissertation on appearance and reality; the article of 1907, in large part, an indictment of "Mystic Realists" and "Realistic Symbolists." Taken together, they form an essay that might be called "A Symbolist's View of Realism," and the gist of it is that in great art realism and symbolism are joined and that Chekhov is a glorious example of this thesis. Belyi's arguments are ingenious, and tracing their ingenuity is not an unpleasant exercise, but I will content myself with an attempted summary of his conclusions.

The true realist does not begin with "the isolated moment of reality" but with "its most general traits." Only later does he turn to photography, so

²⁹ *Ibid.*, p. 404.

³⁰ Andrei Belyi, "Formy iskusstva," *Simvolizm* (München, Slavische Propylaen, 1969), pp. 147-174.

that by the time he recognizes that the reproduction “of the moment of life” is his goal as artist, “a superficial display of phenomena” is no longer satisfactory to him, and with his “absorption in it,” the moment becomes “a door into infinity.” Life is a locked room in which from birth we are imprisoned as in a dungeon, to be released only by death, and whether our prison’s walls appear to be transparent glass or whether they are opaque, whether reality, that is, is taken to be what is *out there*, on the other side of the transparent glass or whether it is *within*, in the *form* of frescoes painted on our dungeon’s opaque walls, or whether it is simply whatever one may love, all must agree “that the expression of experience is real.” To the realist the world is “a world of momentary images and experiences,” to the symbolist, “semblance is but an arch through which we pass into the unknown.” But just as “two circumferences coincide at only one point,” so symbolism and realism coincide “in the philosophy of the moment,” and “this point of coincidence. . . is the basis of all creation; here realism passes into symbolism. And the other way ’round.”

Chekhov comes at the point of convergence between realism and symbolism. He is a realist consciously and intentionally and a symbolist of necessity and unwittingly. *Ivanov*, at any rate as presented by the Moscow Art Theater, is an instance of “how artistic symbols of fantasy originate,” how art “like dreams, can present non-existent connections of existent images,” how “in artistic symbols, boundaries vanish between reality and sleep” and “the embodied symbol merges with life.” Of the two kinds of “embodied symbol” — one “when life becomes dream,” the other “when dream becomes reality,” — *Ivanov* is the former, and with this kind of symbolism, “in understanding the fantastic element in the real,” the Moscow Art Theater “has no rival.” With *Ivanov* it created the impression of “the fantastic nightmare of life” in the Russia of the previous decade, so that “the epoch which only yesterday seemed to us so real, suddenly turned out to be an oppressive nightmare which we had taken for reality.” So too the “terrifying” *Cherry Orchard*, a play of “horror” in which, in the third act, Chekhov’s “devices are, as it were, crystallized,” and while “in the front room, a family drama is taking place. . . in the back room, by the light of candles, masks of terror dance in frenzy. . . the postal clerk walzing with a little girl — isn’t he a scarecrow? Perhaps it’s a stick to which a mask has been tied, or a coat hanger on which a uniform is hanging. And the station master? Where have they come from, what are they for? It is all an embodiment of fateful chaos. There they are dancing, putting on airs, when a family disaster has occurred. . . It’s frightening, frightening (*strashno*, *strashno*). . . Chekhov, remaining a realist has here drawn apart the folds of life, and that which from a distance looked like shadow-folds, turns out to be

a bridge into Eternity.” *The Cherry Orchard* has here been transformed into a dramatic fantasy of a kind that Alexander Blok might have written.

Chekhov, Belyi perceived, never abandoned the commonplace; not for a minute would he turn away from his intent scrutiny of small details. How explain that his absorption in the commonplace was accompanied by a sense of grander implications? Chekhov’s heroes

walk, drink, speak trivialities, but we see abysses of soul shining through them. They talk as if they were confined in prison, but we have discovered something about them that they themselves never noticed in themselves. In the small things by which they live there is revealed to us a kind of secret imprint, and small things are no longer small. The mean pettiness of their lives is somehow neutralized. In its trivialities something grandiose is revealed.³¹

and fate in “terrifying . . . moments . . . creeps up unheard . . .” This, Belyi explained, is because Chekhov’s commonplace minutiae are “transparent,” and it is this symbolism of the commonplace that differentiates him from Maeterlinck, and others, who assume that spiritual depth is incompatible with reality, that “in expressing depth of soul, we break away from reality,” that “all profundity is unreal.” But “true symbolism coincides with true realism,” and “the refined admirer of symbolism” turns with relief from Maeterlinck to Chekhov, “enticed by the shy delicacy” of his symbols, by their “transparency,” of which “the essential condition is immediacy, spontaneity . . .” Tired of annoying “modernism”, with its artificial, vulgar posturing, its discoveries of America where there are no Americas, with its phalanxes of stilted manufactures engendered by

a genuine enthusiasm before the unfolded abyss of Eternity . . . how greedily one turns . . . to the refreshing, chaste sources of the commonplace: there the streams of eternal life are still pure! How one learns to value in Chekhov’s talent this love of small details.³²

Maeterlinck “plunged into Eternity and wished to explain. He explained nothing and had to abandon the positions he had taken by storm.” Chekhov, on the contrary, simply “*looked and saw*. His symbols are finer, more translucent, less predetermined. They have taken root in life, have been totally incarnated in reality.”

This heartfelt appreciation might lead one to suppose that in Belyi’s view realism and symbolism were reconciled in Chekhov. But this is not quite so. For Belyi the symbol is supreme, and what looks like reconciliation is really a take-over. Belyi preempts Chekhov and assigns him an honored

³¹ *Arabeski*, p. 403.

³² *Lug zelenyi*, p. 127.

place in his pre-established harmony. “The symbol,” he writes, “is the only eternal reality;” the widest contradictions are erased in it: “the distinctions between reality and appearance, the relative and the absolute,” and “a true understanding of the symbol” will explain that extraordinary aspect of Chekhov’s work whereby incompatible elements appear to be united: “pessimism . . . a joyous lightness . . . and the peacefulness of eternal rest.” By way of illustration, he quotes the passage from “Three Years”, in which Julia is meditating, entranced, on the landscape that has moved her:

Julia imagined how she herself would walk over the little bridge, then along the path, farther and farther, and all around — quiet, sleepy landrails cry, in the distance a light flickers. And for some reason, it suddenly seemed to her, *that these very cloudlets, that stretched over the red part of the sky, and the wood, and the field, she had already seen long ago and many times. She felt lonely and wanted to walk, walk and walk along the path; and there where the sunset had been, there rested the reflection of something unearthly, eternal.*³³

This “involuntary” symbol, says Belyi, illustrates that sense of ultimate peace, of eternity and infinity in which all of Chekhov’s work is enveloped. While his “heroes speak trifles, eat, sleep, live within four walls

walk along little gray paths, one feels that these paths are the paths of eternal life, of undiscovered spaces. . . . And one knows for sure that if one “walks and walks and walks . . . along the little gray paths” one will come at the end to the place where “the unearthly, the eternal” is reflected.

This passage leads into the impassioned peroration of the obituary:

A time will come, and criticism will evaluate more deeply the true nature of Chekhov’s pessimism. Reading his elegantly-light, always musical, transparent and melancholy works, they will be transported to that small corner of the heart, in which there is no longer grief, nor joy, but only Eternal Rest,³⁴

a deep-purple patch of prophecy and lamentation that modulates into the closing sentences, of a sentimentality and bathos too embarrassing to quote.

Belyi’s version of Julia’s landscape grossly misinterprets Chekhov, for although it does represent a moment of importance, a turning point in the story, and for this reason, may be considered a “symbol,” the experience it symbolizes is not the one Belyi makes of it. It is true that Julia is deeply moved by the sense of peace which the painting seems to impart. But she has come upon this work of art, the first that has ever touched her, at a time when the Church, long a source of comfort, has lost its importance for her. “The unearthly and eternal” are, in her meditation, properties not of death and transcendental abstractions but of life and feeling. Far from kindling

³³ *Ibid.*, p. 131.

³⁴ *Ibid.*, p. 132

religious emotions of “eternity” and “infinity,” the picture hints at the possibility of earthly, not “unearthly,” freedom, and prefigures the happiness which she is about to find at the end of the story, a happiness not of “eternal rest” but of inward peace and a capacity for appreciating and loving earthly things and living creatures.

In the article of 1907, Belyi pays his final tribute to Chekhov as “the crown of a whole epoch of Russian literature,” as an enormous, necessary, important talent in whom the old and the new meet and intersect:³⁵ the literary tradition of Tolstoy and “the dynamite of true symbolism which is capable of blowing up” the unfortunate trends “of our contemporary schools,” of “Mystic Realists” and “Realistic Symbolists” whose forced, artificial syntheses “are far from Chekhov’s realism” and “the reality of Chekhov’s symbols.” “Chekhov was never conscious of himself as a symbolist. . . The whole surface of his images is realistic.” And although these images were at first indistinguishable from those “of our typical representatives of realism,” they became more detailed and more transparent the more deeply he penetrated “the very structure of human relations.” So “an opaque piece of wood,” stripped, and examined under the microscope, “falls apart into separate cells;” their physical characteristics are examined but “elude understanding;” “the cell itself turns into a mystery and the tree is no longer a tree, but an aggregate of multifarious mysteries.” Chekhov, Belyi continues:

decomposes reality into separate atoms, then accomplishes an unnoticeable regrouping of these atoms and shapes them into an image indistinguishable from the image of reality, but speaking to us of something else, of which neither Chekhov himself nor his heroes are conscious: they are somehow transparent, like shadows, [as we listen to their] commonplace talk . . . it begins to seem . . . that there is something that neither Chekhov nor his heroes finish saying, that there is something they know, but do not know how to say, nor bring what they are conscious of to their own consciousness.³⁶

Thus, when in *The Three Sisters*, the good-hearted, ineffectual Ivan Ivanovich Chebutykin, trying in his habitually useless way to enliven the empty lives of the people who are dear to him, reads out loud from old newspapers irrelevant bits of information that interest no one: “Balzac was married in Berdichev,” “Smallpox is raging in Tsitsihar,” in Belyi’s eyes this reading has “lifted” Ivan Ivanovich above his place and time, the room he is in “becomes large as the universe,” his own epoch turns into “a symbol . . . of the epoch of mankind,” and he himself is no longer a pathetic, retired army doctor, but “Man” as a totality. There is a similar transformation toward the end of the play:

³⁵ *Arabeski*, p. 395.

³⁶ *Ibid.*, p. 398.

When parting with the one she loves, abandoned in the provincial backwoods, one of the sisters says to the cranes that are flying away: “My darlings!” one feels the music of Eternal Rest that fills life with an unusual forgetfulness in spite of everything.³⁷

The sister’s cry to the migrating birds, “My darlings, my happy ones!”, is poignant indeed. It is an expression of longing, pain, and love, uttered by Masha — (Belyi does not distinguish her by name, and he changes her “swans or geese” to “cranes”) — a short while after Chebutikhin’s parting words to Irina: “My dear one, my good one, my golden one . . . I’ve been left behind, like a migrating bird that has grown old and can’t fly. Fly, my darlings, fly with God’s blessing!” Masha could not have heard this speech — she was out of the room at the time, — and this gives her own words an exceptional resonance as an echo of shared feelings. But Eternal Rest? Did Belyi read, or see, the play to the end? Did he hear Masha’s hysterical sobbing, her fears that she might be losing her mind and then her last words, as she pulls herself together, while the military band plays in the distance: “They are leaving us . . . we will be left alone to begin our life over again. One must live . . . One must live . . .”³⁸ Belyi, busy on the obituary, may have confused Chekhov’s death with the fate of his “three sisters.”

One wonders what Chekhov himself might have thought of the transcendental meanings imputed to his works: the universal “horror” of *Ivanov* and *The Cherry Orchard*, the visions of infinity and eternity in “Three Years” and *The Three Sisters*, he who said repeatedly that he claimed nothing more than to tell the truth about human beings as he saw them. — (Ivanov and Dr. L’vov, he said, “were not born in my head out of sea foam or preconceived notions . . . They are the result of observing and studying life.”)³⁹ — who stressed the humorous elements in *The Cherry Orchard* and called it “A Comedy in Four Acts,” who advised Olga Knipper not to “look sad in any of the acts” when playing Masha, “Angry, yes, but not sad. People who have long carried grief within themselves and have grown used to it, just whistle a bit now and then and often become pensive. You do likewise, grow pensive on stage rather often, during conversations. Understand?”⁴⁰ His characters evolved from such observations as these. Their “meaning” did not ooze forth from out the frame of observable humanity, no two of his creatures were the same; and Chekhov, despising tags and labels, was perfectly at home in his pluralistic universe. But Belyi, while making a great deal of Chekhov’s minutely observed “isolated moments” of experience, could not leave them at that. He had to synthesize,

³⁷ *Lug zelenyi*, p. 132.

³⁸ *Sobranie*, IX, 588, 600.

³⁹ To Suvorin, December 30, 1888. Karlinsky, p. 82.

⁴⁰ To Olga Knipper, January 2, 1901. *Sobranie*, XII, 388.

and so Chekhov's characters became "transparent," windows on something vast and vague beyond themselves. Behind their "trivialities," their ordinary talk, there were "abysses" and "mysteries," something "grandiose", and it was this that made them important. Clearly, Belyi and Chekhov did not speak the same language.

Chekhov, for his part, tolerant though he was, had little sympathy with the new schools of writing, "modernists," "decadents," "symbolists." He was on friendly terms with Balmont but thought his lectures laughably pretentious, "and above all . . . hard to understand;"⁴¹ the so-called "decadents" were "swindlers, not decadents! They try to sell rotten goods — religion, mysticism, and all sorts of devilry."⁴² The attempt to treat art as a science was nonsense:

Present-day hotheads want to embrace the scientifically unembraceable: they want to discover physical laws for creativity, they want to grasp the general law and the formulae by which the artist, who feels them instinctively, creates landscapes, novels, pieces of music and so on. . . . A physiology of creativity probably does exist in nature, but all dreams of it must be abandoned at the outset. No good will come of critics taking a scientific stance. . . .⁴³

And when Sergei Diaghilev invited him to collaborate with Merezhkovsky on *Mir iskusstva*, he wrote:

How could I work under the same roof as Dmitry Merezhkovsky? He is a resolute believer, a proselytizing believer, whereas I squandered away my faith long ago and never fail to be puzzled by an intellectual who is also a believer. I respect Merezhkovsky . . . but if we ever do get the cart moving, we will end up pulling it in opposite directions.⁴⁴

With reference to the newly formed Religious-Philosophical Society, he wrote to Viktor Miroliubov:

One should either believe in God, or if faith is lacking, one should do something other than fill the void with sensationalism, one must seek, seek on one's own, all alone with one's conscience.⁴⁵

It was also alone with his conscience, instinctively, without groping for scientific, artistic, philosophic or religious formulae that he created his stories and plays.

Zinaida Hippus, remembering Chekhov many years after their meeting in Venice in 1891, sketched him in her *Living Portraits*⁴⁶ as "immovable,"

⁴¹ To Olga Knipper, February 9, 1903. *Sobranie*, XII, 478.

⁴² Karlinsky, p. 432.

⁴³ To Suvorin, November 3, 1888. Karlinsky, p. 121.

⁴⁴ July 12, 1903. Karlinsky, p. 453.

⁴⁵ December 17, 1901. Karlinsky, p. 414.

⁴⁶ Z.N. Hippus, *Zhivye litsa*, Part 2 (München: Wilhelm Fink Verlag, 1971), pp. 133ff.

not dead, by any means, on the contrary, very much alive, but immovable in time. He lived in the moment, he was “whole” and “normal,” a word that “seems to have been invented for him.” In his writing he never goes beyond the bounds of the normal: even when he deals with madness, “it is the most normal madness;” he is the voice, “the spokesman in art,” of those “mute” people who yearn for “the norm” and “the static.” She wondered whether such people still existed. “Life, motion, events have turned everything upside down and God knows what has been done to the concept of the norm!” This portrait was meant to be scornful. “The normal” and “the immovable” could not interest an intellectual who valued above everything the exceptional, novel, and dazzling. Nevertheless, in what she termed “the immovable,” Hippisus detected a quality that is the core of Chekhov’s character and of his gift, a spiritual freedom, poise, and certitude of aim and judgment, not arrogant, but independent of all systems, doctrines, or prescriptions for belief, — self-contained, without the need of any kind of prop to lean upon. This is not what Belyi saw in Chekhov. He appreciated the surface beauty of his art but could not fathom its profundity: it was too simple for him to understand. Its greatness had to be translated into a more cerebral and complex terminology; and Belyi distorted Chekhov by “elucidating” him in the idiom of his own elaborate concepts.

Whatever the question at issue — of art, philosophy, culture — Belyi felt obliged to analyze it in the light of trends and dogmas. Thus, accepting the widespread view that Chekhov was a pessimist, he ascribed this pessimism, writing in 1904, to a prevailing ideology of the recent past. “A collective trend of thought,” he said, “parallels a trend of mass experience. Did not Determinism, that so recently frightened us, correspond to the wave of pessimism enveloping our society?” Would one not have supposed, then, that in the work of Chekhov, “the most obvious exponent of pessimism”, there would have been no room for “joyful lightness”? Yet, there was room, and not only for “joyful lightness” but, even more amazingly, for “the peacefulness of eternal rest.” The reason? Chekhov’s “involuntary symbolism,” for symbolism surmounts concepts “about the formal and substantive”, such as the doctrine of Determinism.

As a matter of fact, Chekhov was no more affected by Determinism than by any other fashionable ideology. And furthermore, contrary to the generally accepted view, he was not a pessimist at all and resented the epithet, which, he said, was “disgusting.” It is easy, however, to see why this tag was, and still is, affixed to him, for notwithstanding the humor that plays in and out of his work, a deep sadness runs through much of it, a quiet “Chekhovian” sadness, expressed in silences and unemphatic words and gestures; people call it “pessimism.” But its source is sympathy, unsentimental and intense, something like Virgil’s tears for human misery; and no

more than Virgil's epic heroes are Chekhov's unsung characters merely pitiable or negligible. Their pain is the pain of baffled hopes, thwarted desires, unfulfilled capacities. The sense of "the pity of it!" is pervasive, but the sharp, deep ache of unfulfillment is measured by the greatness of what has been lost: aspirations, high ideals, talents, hopes. And there are plenty of "positive heroes" in Chekhov's tales, for example: The Right Reverend Peter in "The Bishop," or Aleksandr Davidych Samoilenko in "The Duel", or Egor Semenykh Pesotskii in "The Black Monk"; if they are not recognized as such, it is that their "positiveness" is inconspicuous, unheroic, that, whatever their station, they are simple and "normal" in Chekhov's characteristic way. They do not stand on pedestals.

Ivan Bunin recalled Chekhov's saying one day, as they discussed some review of his work, "What kind of "whiner" [*nytik*] am I? What kind of "gloomy man", and what kind of 'cold-blood', as the critics call me? What kind of 'pessimist' am I? Why, of all my things, my favorite story is 'The Student.' And the word itself is disgusting: 'pessimist.'" ⁴⁷

"The Student," ⁴⁸ a very short story, is indeed a gem, a little masterpiece of conciseness, precision and grace, as compact and musical as a fine lyric. It is emblematic of Chekhov, and not just in style. Very brief, a mere episode rather than "a story", it recounts how on a cold, wintry Good Friday evening, Ivan Velikopol'skii, a young student of theology, making his way home after a day's outing, stops by the bonfire of two poor widows, a mother and daughter, and as he warms himself, recounts the familiar Gospel tale of the Last Supper and Simon Peter's denial of Christ, recreating the events as Peter must have lived them. He describes Peter's exhaustion, grief, anxiety; his following Jesus as He is led away and, from a distance, witnessing the flagellation of Jesus, whom he loves passionately, "head over heels;" then his timorous "denial" three times before the first cock-crow — as Jesus had predicted — and his "going forth, weeping bitterly." At the end, the old woman who has listened to the student, smiling, suddenly turns from the fire to conceal the tears that pour down her cheeks, and her daughter looks at him with a fixed, strained expression as of "a person restraining severe pain."

The student leaves, thinking that "if the old woman cried, it was because Peter was close to her and because with her whole being, she cared about what went on in Peter's soul." This thought fills him with such happiness "that he even stopped for a moment to catch his breath. The past, he thought, was tied to the present in an unbroken chain of events. And it

⁴⁷ I. A. Bunin in *A. P. Chekhov v vospominaniakh sovremennikov* (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1960), p. 514.

⁴⁸ *Sobranie*, VII, 375-378.

seemed to him that just now he had seen both ends of this chain: had touched one end, and the other quivered." Earlier in the cold night, walking through the desolate countryside on his way to his cheerless home, his pitiable parents, he had thought "that just such a wind as this had blown in the time of Rurik, and of Ivan the Terrible, and of Peter, and that in their days too the same cruel poverty and hunger existed. . . ." But now, as he approached his native village, he thought "of how truth and beauty directed human life," there "in the garden" where Jesus prayed and "in the courtyard of the Chief Priest," and how, "always most important in human life," truth and beauty "continued uninterrupted to this day. . . and life seemed to him enchanting, wonderful and full of lofty meaning." And although Chekhov remarks parenthetically that the student "was only twenty-two years old," the story ends on a note of genuine elation.

The reason the old woman wept, the student thinks, is not that he knew how to tell a touching story, but that she sympathized with Peter, was "close" to him. But, after all, it was he who made Peter a living presence. He did so, however, without trying or planning to make an impression, and this is why he is quite unaware of the effect he created. Natural, responsive, entering imaginatively into the experience of others, the student is part of the story he tells. His own life — the pain he has himself endured, has felt in those he has read about or known — is gathered up and unified in his account of Peter's suffering. The unconscious eloquence of his narrative depends on his imaginative grasp of human experience. He is an artist, spontaneously and unprofessionally; and both as artist and person — normal, direct, very simple — he is at the other end of the spectrum from the self-conscious, neurotic and complicated Belyi. Chekhov, the atheist, creates him to reconstruct the story at the heart of Christian doctrine, not as theology, but as a drama played out at the dawn of the first century, so universally understandable that it can move to tears a Russian peasant woman of the nineteenth, while at the same time Chekhov, the realist, points to the equally lasting continuity of the "horrors of everyday life" which the student sees all around him: "the same wasteland. . . ignorance, anguish. . ." that existed in the time of Rurik and will still exist a thousand years hence.

To sum up briefly a few of the essential differences between Chekhov and Belyi: Chekhov continues, and perhaps concludes, the great period of nineteenth-century Russian realism, with its consuming interest in human beings as unique individuals and with its aim to reveal the depths of the customary and the usual in experience, the unexpected possibilities in more or less ordinary personalities. Belyi helps to inaugurate a "dehumanized" twentieth-century art, the aim of which is not to reveal but to dazzle, to startle with novel modes of expression, new theories, fantasies, and ways of

thinking in which the value of the particular and specific yields in importance to that of the general and abstract; and in matters of taste, the subdued yields to the brilliant and loud, the unobtrusive to the showy and grandiose. Nothing could be more foreign to Chekhov than Belyi's exaltation of the unearthly, Belyi's concern with the individual person only as part of an artistic design or a "window" on some ineffable Truth, or Belyi's love of rhetoric and his exaggeration of emotions, when the merely startling becomes the terrifying, when dislike turns to loathing, attraction or inclination to ardor, and a temporary need of respite from trouble is transformed into a longing for Eternal Rest.

Чехов и Пруст: Постановка проблемы

Роберт Л. Джексон*

Основной интерес Пруста, как это явствует из его критических заметок, собранных позднее под заглавием *Против Сент-Бева*, а также из романа *В поисках утраченного времени*, заключается в искусстве и творческом процессе. «Каждый день я все более осознаю, что лишь вне его [интеллекта] писатель может вновь ухватить нечто из наших впечатлений, то есть достичь чего-то своего, равно как и единственного предмета искусства», отмечает Пруст¹. Пруст настаивает на полном превосходстве ощущений над интеллектом. Мнению Сент-Бева о литературе как неотторжимой части от всего остального в человеке и его жизни, Пруст противопоставляет «паломничество сердца.» «Истинная реальность, — утверждает он, — субъективна.»² Иными словами, можно сказать, Пруст настаивает на субъективности всего знания и невозможности преодоления человеком границ его субъективного «я». Пруст не отказывает писателю в более широком круге интересов, но призывает художника в первую очередь обратиться к реальному, то есть к своему субъективному опыту. Пруст пишет:

Быть может, когда настоящий художник, прорвав пленку поверхности, снизойдет в глубины истинной жизни, поскольку произ-

* Robert L. Jackson, professor of Russian literature at Yale University, is author of *The Art of Dostoevsky* (1981) and various essays on Chekhov. He is president of the International Chekhov Society. This article translated from the English by Valery Blinov.

¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971), p. 211. Этот и все дальнейшие переводы с французского Валерия Блинова.

² Там же, pp. 222, 307.

ведение искусства уже займет свое надлежащее место, мы сможем тогда проявить дальнейший интерес к произведению, вводящему в игру вопросы большей важности. Но прежде всего, должна быть глубина, должна быть постигнута та сфера духовной жизни, где возможно создание произведения искусства.³

Наконец, Пруст рассматривает проблему памяти как проблему художественного воображения. «Художник живет сам по себе ... абсолютная ценность вещей, которые он видит, не играет для него никакой роли... Шкала ценностей может быть обнаружена лишь в нем самом.»⁴ Мы можем знать прошлое лишь «сохраненным, ибо в момент, когда мы его переживаем, оно не восстает в нашей памяти.»⁵

Мысли Пруста повторены и разработаны в его эпическом труде, *В поисках утраченного времени*. Тот взгляд, что прямое переживание неуловимо и что им возможно овладеть лишь в очищенном воспоминании, свободном от препятствующей этому актуальности, иллюстрируется знаменитым примером из начала этого важнейшего произведения, когда у рассказчика вкус печенья вызывает воспоминание из детства, связанное с таким же переживанием вкуса. В заключении же романа рассказчик, вспоминая субъективные ощущения, вызванные вкусом печенья, стуком ложки и другими внешними предметами, приходит к выводу, что единственная осмысленная жизнь лежит «вне времени.»⁶ Все более и более разочарованный «реальностью» (обществом, людьми, местностями, физическим удовольствием или материальной деятельностью любого рода) и охваченный целиком миром воображения и его эстетическим значением, рассказчик решает посвятить себя «изучению сущности вещей» в глубине своего собственного бытия, то есть «воскрешению прошлого,» где он обнаруживает «вневременную радость.»⁷ «Искусство,» заявляет он, «есть реальнейшая из всех вещей,» «верное воссоздание жизни вокруг истин, которые обнаруживаются в конечном счете внутри каждого из нас,» оно есть «наше единственное средство воспроизведения прошлого.»⁸ Решив изолировать и воплотить сущность жизни в книге (читатель этим

³ Там же, р. 307.

⁴ Там же, р. 215.

⁵ Там же, pp. 212-213.

⁶ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954), t. III, p. 871.

⁷ Там же, pp. 874, 876, 877.

⁸ Там же, р. 880.

возвращается к началу произведения) и пользуясь болезнью, как предлогом объявить себя «мертвым для мира,» рассказчик твердо решает жить «каждую минуту» своей жизни со своими воспоминаниями.

Пожалуй, в произведениях Чехова, ничто так не поражает и не волнует, как ностальгические воспоминания, которые наводняют умы его героев и героинь, уничтожают границы между прошлым, настоящим и будущим и создают хаос в их ощущении времени и действительности. Предвосхищая Пруста, Чехов исследует субъективность восприятия и переживания, и подчеркивает актуальность феноменологического времени в человеческом сознании. Тем не менее, хотя воспоминания и психологические приключения некоторых чеховских персонажей погружают их в мир, исполненный аллюзий и запахов и, прежде всего, поэзии, где условные или нормативные время и пространство перестают существовать, Чехов, в отличие от Пруста, продолжает утверждать объективную природу истины и действительности. В его наиболее значительных произведениях, Чехова интересуют, в отличие от Пруста, границы субъективности и опасность, сопряженная с бегством от того, что Пруст называет «тиранией времени.» Для Чехова опыт жизни (и, следовательно, переживание действительности) может быть постигнут лишь тогда, когда человек осмысленно сознает не только самого себя, то есть, свои ощущения и воспоминания, но и окружающий его мир. Жизнь заключается не только в том, чтобы быть обернутым во-внутрь себя, но и наружу; ее значение находится не в изолированности, а в общении. Такого рода жизнь редко достигается чеховскими героями и героинями; так, «жизнь» трех сестер в значительной степени заключается в их поэтической идеализации прошлого и будущего. Однако, воспоминания, мечты и воображение не только вносят поэзию в жизнь человека, но и знаменуют трагедию. Именно этот чеховский подход — *не только поэзия, но также и трагедия* — отличает его от Пруста. Следовательно, проблема памяти и воображения для Чехова составляет не столько проблему художественного воображения (которое обыкновенный человек в различной степени разделяет с художником), сколько проблему жизненного существования — проблему, которая всегда влечет за собой соединение субъективных и объективных реалий.

Два произведения Чехова, «Каштанка» и «Верочка», опубликованные в одном и том же году (1887), могут послужить

примерами сходства и различия между Прустом и Чеховым. «Каштанку» можно было бы считать пародией на *В поисках утраченного времени* Пруста, если бы она не появилась на двадцать пять лет раньше. В «Каштанке» мы имеем дело с психологией собаки, которая (в начале рассказа) только что потеряла своего хозяина. Каштанку подбирает циркач, и ее дрессируют в цирке вместе с другими животными. У нее постепенно исчезает воспоминание о ее прежней жизни. После смерти одного из цирковых животных, Каштанка заменяет его. Случайно, бывший хозяин Каштанки появляется в цирке со своим сыном. Услышав голос мальчика, Каштанка, у которой пробудилась память, возвращается к своему старому хозяину.

Начальная строка рассказа определяет кризис сознания Каштанки: разобщение ее восприятия реальности и раздвоение ее чувства времени. Когда ее старый хозяин исчез, перейдя улицу, Каштанка «бегала взад и вперед по тротуару и беспокойно оглядывалась по сторонам,»⁹ то есть, она пытается восстановить потерянное единство своей реальности, которая продолжает существовать в ее уме. На мгновение она пребывает, в прустовском смысле, в поисках потерянного прошлого или времени, которое в этот момент «она отлично помнила.»¹⁰ Она начинает обнюхивать тротуар, выискивая запах своего хозяина. Но если прустовская психологическая и художественная драма есть неуклонный процесс *обретения* прошлого, драма Каштанки движется в противоположном направлении: это непрерывная психологическая цепь, связанная с постепенной *потерей* всего, того, что заполняет ее собачье сознание в то время, когда она вынюхивает следы своего потерянного хозяина.

Марина Сендерович детально проанализировала различные стадии постепенной потери Каштанкой ее чувства изначальной реальности, то есть — памяти о ее «потерянной» жизни.¹¹ Этот процесс Чехов характеризует на языке запахов, звуков, кинестетических переживаний и собачьих снов. Метаморфоза памяти осуществляется движением от очень ясной памяти (когда прош-

⁹ А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем* в 30-ти томах, т. 6 (М., 1976), 430. Далее обозначается как ПСС.

¹⁰ Там же, 430.

¹¹ Марина Сендерович, «'Каштанка' Чехова: Метаморфозы памяти в лабиринте времени,» *Russian Language Journal*, 39 № 132/133/134 (1985), pp. 121-123. Мое обсуждение «прустовских» элементов в чеховской «Каштанке» было впервые разработано в моем ответе на доклад М. Сендерович о рассказе Чехова на конференции в Нью Хейвене в 1980 году — Р.Л. Дж.

лое и настоящее едва отличимы друг от друга), через воображение, ко сну и, наконец, к ощущению забвения. Между моментами потери хозяина в начале рассказа и вновь обретения его в конце, два плана сознания или реальности существуют в одно и то же время: план действительной реальности или действительного времени (новая жизнь Каштанки у циркача) и реальность памяти, связанная с повторяющимся, но все ослабевающим ощущением ее прошлой жизни.

В заключительной главе рассказа динамика памяти исчерпана, и Каштанка воспринимается как полностью включенная в свою новую жизнь. Выражаясь метафорически, она больше не бросается взад и вперед вдоль тротуара в попытках связать актуальную реальность и реальность памяти. Тем не менее, именно здесь возникает замечательная перипетия, или переворот в ее жизни: во время циркового представления, крик сына ее бывшего хозяина возвращает Каштанку к изначальной реальности ее существования, ко всему потерянному ею и от потери чего она страдала в силу метаморфозы памяти.

То, что происходит в заключении драмы Каштанки, происходит в начале романа Пруста, когда рассказчик подносит к своим губам ложечку с чаем, в котором он смочил кусочек печенья — печенье и чай, которые он ел и пил в детстве. Рассказчик у Пруста пишет об этот моменте: «Я вздрогнул: во мне произошло что-то необыкновенное. На меня внезапно нахлынул беспричинный восторг... Откуда ко мне пришла всемогущая эта радость?..»¹² Также и Каштанка «вздрогнула», когда, как старый сигнал, прозвучал голос мальчика. Каштанка «вспомнила, ... вскочила и с радостным визгом бросилась к этим лицам» [к старому хозяину и его сыну — Р.Дж.].¹³ Покидая с ними цирк, она «радуется, что жизнь ее не обрывалась ни на минуту.» Краткое пребывание у циркача «представлялось ей теперь, как длинный, перепутанный, тяжелый сон...»¹⁴

В прустовском смысле, прошлая, изначальная реальность была восстановлена. Но в то время как прустовский рассказчик вновь обретает «утраченное время» и более не стремится жить реальной жизнью, Каштанка, вернувшись к своей изначальной

¹² Марсель Пруст, *В поисках утраченного времени. По направлению к Свану*, перевод Н. Любимова (М., 1973), стр. 73. Ср. с другим переводом А.А. Франковского: Марсель Пруст, *Собрание сочинений*, т. I (Л., 1934), стр. 51.

¹³ А.П. Чехов, *ПСС*, т. 6, 448.

¹⁴ Там же, 449.

реальности, к актуальной жизни, которую она знала до того, как ее потеряли, блаженно погружается в свое изначальное состояние. В тот момент, когда она вновь находит своего хозяина, как и в момент, когда она теряет его, она едва различает между прошлым и настоящим.

Так же и у Пруста, в самом конце его *В поисках утраченного времени*. Вспоминая дребезжание звонка, услышанное им в тот момент, когда Сван покидал его дом, а его родители захлопывали дверь, и «размышляя о всех событиях, которые неизбежно размещаются между мгновением, когда [он] услышал их [т.е., звонок и шаги родителей — Р.Дж.], и утренним приемом у Германтов,» рассказчик поражен мыслью, что этот звонок все еще дребезжит внутри его:

Следовательно, это дребезжание там было всегда, а также, между тем и настоящим мгновением, все бесконечно разворачивающееся прошлое, о котором я и не знал, что несу его в себе. Когда звонок продребезжал, я уже существовал, и с тех пор, чтобы я все еще слышал это дребезжание, требовалось, чтобы не было прерванности, чтобы я ни на мгновение не переставал существовать, мыслить, осознавать себя, ибо то отдаленное мгновение все еще удерживалось во мне, и я мог вернуться к нему, лишь глубже снисходя в самого себя.¹⁵

Если бы у Каштанки был дар речи, она могла бы столь же красноречиво, как и прустовский рассказчик, высказаться о природе собственных воспоминаний прошлого. Но поскольку собаки не говорят, то на долю Чехова, ее литературного хозяина, выпало сделать «прустовские» заключения о соотношении реального и феноменологического времени в ее переживаниях. Конечно, в чеховском рассказе о собаке, актуальность, объективное «теперь,» а не память или воображение, является неизменно присутствующей, отцеженной и дистиллированной реальностью. (Собачья «память» или «сон» — одна из составных частей сознания животного — вызывается травматическими событиями, но ненадолго.) У Пруста наблюдается обратное, или, скорее, он полагает обратное для человека: память и воображение составляют единственно истинную действительность; истинная реальность субъективна.

В рассказе «Верочка» проблема феноменологического времени, исследованная в «Каштанке», ставится уже в связи с человеком. В лице героя рассказа Огнева, странном «мозговом»

¹⁵ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, pp. 1046-1047.

типе, в котором страсть к реальной жизни атрофировалась и заменилась безудержным влечением к воспоминаниям, Чехов схватывает и изображает этот триумф воспоминаний, эту полную субъективизацию реальности как первозрядное бедствие. Здесь страсть к воспоминаниям, несмотря на их характерную тенденцию поэтизировать или идеализировать реальность, ведет к духовной смерти.

Сюжет «Верочки» прост. Молодой статистик Огнев ненадолго попадает в деревню, где он занимается собиранием статистических материалов. Там он встречается Верочку, дочь председателя уездной земской управы. Рассказ состоит из его воспоминаний о последних его часах, проведенных им в деревне, его прощании с Верочкой и его окончательной неудачной попытке завести с ней роман. Фамилия Огнев происходит от слова «огонь», но здесь — это огонь угасший. Огнев живет только своей памятью. «Иван Алексеевич Огнев помнит, как в тот августовский вечер он со звоном отворил стеклянную дверь и вышел на террасу.»¹⁶ Эта начальная строка определяет настроение «Верочки»: ориентацию на память, связь памяти с ощущениями, и сознание, что прошлое и настоящее как бы разделены лишь стеклянной дверью. Огнев, по-видимому, лежит в постели. Это единственный факт, который мы знаем о его жизни в плане настоящего. Но где он, чем он занимается в жизни и из какого отрезка времени он вспоминает звон стеклянной двери — этого мы никогда и не узнаем во всем рассказе.

В первой строке рассказа Огнев вспоминает («Иван Алексеевич помнит»), как он отправляется в путешествие, и в конце рассказа он вспоминает («И помнит Иван Алексеич»), как он собирает вещи для путешествия, которое закончится (для читателя) в начале рассказа, где он вспоминает, как отправлялся в путешествие. Круговое движение рассказа отражает циклический характер воспоминаний Огнева, постоянно подхватывающий какой-то момент в «утраченном времени.» Но в отличие от Каштанки, которая живет лишь относительно на краю безвременности (да и то — со все уменьшающейся четкостью), Огнев действительно переживает реальность *лишь* в памяти-времени. Каштанка же живет во все продолжающемся настоящем. Огнев — квинтэссенция прустовского типа «в постели» («мертвый для мира») и находится во временном тупике. Без настоящего, он

¹⁶ А. П. Чехов, ПСС, т. 6, стр. 69.

живет в призрачном пространстве прустовского «утраченного времени.» Это именно так, когда Огнев, в неуточненный момент, вспоминает детали своего визита; то же происходит с ним и психологически во время его визита к Кузнецовым.

Чувство беспочвенных переживаний — переживаний пережитых и осознанных лишь в памяти — характерно для каждой фазы жизни Огнева. Вряд ли есть хоть один момент в его воспоминаниях (как они переданы всезнающим рассказчиком), когда какой-либо случай или событие не были бы восприняты в самосознании как воспоминание, или не затоплены другим воспоминанием или же предвосхищением будущего воспоминания. Так Огнев вспоминает августовский вечер, когда он покидал дом Верочки. Вспоминая этот момент, он вспоминает и себя, как он тогда говорил, что никогда не забудет прошлого. Затем он вспоминает, как он сказал хозяину: «А наливки выпил столько, что теперь вспоминать страшно.»¹⁷ В то же самое время он вспоминает, как он говорил своему хозяину, что в будущем, в предисловии к своей книге, он выразит свою благодарность хозяину за его помощь в прошлом.

На протяжении всей своей жизни Огнев вынужденно превращает реальную субстанцию момента или актуальность жизни в память; его мир — мир непрестанного умирания, и он полностью сосредоточен на этом процессе. Однако, в воспоминаниях его переживания переходят в острую поэтическую действительность, которая переполнена прелестными звуками, пленительными запахами, неуловимыми образами и таинственными ощущениями:

Он шел и думал о том, как часто приходится в жизни встречаться с хорошими людьми и как жаль, что от этих встреч не остается ничего больше, кроме воспоминаний. Бывает так, что на горизонте мелькнут журавли, слабый ветер донесет их жалобно-восторженный крик, а через минуту, с какой жадностью ни вглядывайся в синюю даль, не увидишь ни точки, не услышишь ни звука — так точно люди с их лицами и речами мелькают в жизни и утопают в нашем прошлом, не оставляя ничего больше, кроме ничтожных следов памяти. Живя с самой весны в N-ском уезде и бывая почти каждый день у радушных Кузнецовых, Иван Алексеич привык, как к родным, к старику, к его дочери, к прислуге, изучил до тонкостей весь дом, уютную террасу, изгибы аллей, силуэты деревьев над кухней и баней; но выйдет он сейчас за калитку, и все это обратится в воспоминание и утеряет для него навсегда свое реальное значение, а

¹⁷ Там же, стр. 69-70.

пройдет год-два, и все эти милые образы потускнеют в сознании наравне с вымыслами и плодами фантазии.

«В жизни ничего нет дороже людей! — думал растроганный Огнев, шагая по аллее к калитке. — Ничего!»¹⁸

С исключительной чувствительностью, почти ностальгически, Чехов передает через мысли Огнева мимолетный характер человеческих переживаний, способ, которым память, художественное воображение очищает и придает форму утраченной действительности (в случае Огнева, утраченному раю, ставшему в воспоминаниях лелеемым поэтическим царством). Эстетически, Чехов передает искупительную поэзию жизни; тем не менее, он стоит поотдаль от Огнева: он не идеализирует ни субъективность Огнева в целом, ни тех образов и впечатлений (из которых многие банальны и пусты), которые сквозь фильтр памяти наполняют Огнева трогательными эмоциями. Он воспринимает Огнева так, как Огнев почти уже начал воспринимать себя: как тонущего в своей субъективности, в мире развоплощенных форм и образов. «В жизни ничего нет дороже людей!» — замечает Огнев, когда он отходит от дома Верочки. «Ничего!» И, конечно, это «ничего», отсутствие чего бы то ни было, определяет вневременный мир Огнева, где все потеряло «реальное значение.» В конце рассказа, после своего разговора с Верочкой на мосту, Огнев уходит в лес:

И помнит Иван Алексеич, что он опять вернулся. Подзадоривая себя воспоминаниями, рисуя насильно в своем воображении Веру, он быстро шагал к саду... и ясная луна глядела с неба, как умытая, только лишь восток туманился и хмурился... Помнит Огнев свои осторожные шаги, темные окна, густой запах гелиотропа и резеды.¹⁹

Однако, как пишет Чехов в строке, предшествующей этой цитате, когда Огнев уходит в лес, где в «черных, густых потемках» (перед тем, как возвратиться к дому в последний раз) «ничего не ощущал, кроме своих мыслей, ему страстно захотелось вернуть потерянное.»²⁰ Это в точности то действие, которое память оказывает на лежащего в постели Огнева: восстанавливает утраченное время, реконструирует его прошлое в пропасти зияющей пустоты, то есть его жизни вне времени.

«Координаты,» — читаем мы в словаре английского языка Вебстера, — есть «любой набор чисел, используемых в уточнении

¹⁸ Там же, стр. 70-71.

¹⁹ Там же, стр. 81.

²⁰ Там же, стр. 80.

местоположения точки на линии, на поверхности или в пространстве.» Когда кто-нибудь хочет дать кому-либо свой адрес, телефон или другую существенную информацию о себе, он может сказать по-русски — как и по-французски — «вот мои координаты.» Эта банальная формула приобретает острый смысл, если вспомнить замечание Чехова Д.В. Григоровичу о трагедии «маленького человечка» в русском пространстве: «Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться.» Замечание Чехова может послужить метафорой метафизического бытия человека, затерянного в мире разрушенного времени. Человек может совсем потерять способность ориентироваться в жизни и очутиться в собственноручно созданном солипсическом мире. Враг русского человека — не тирания времени, а вневременность («простора так много»). Трагедия Огнева в том, что у него отсутствуют координаты, уточняющие его место в действительности, то есть, в пространстве-времени. Тут его трагедия является как бы символом трагедии русского человека, затерянного на «пустой странице» или карте русской истории, написанной каким-нибудь Мицкевичем или Чаадаевым.

И все-таки мы не должны смешивать «Верочку» Чехова с этой сомнительной и суровой картиной России. «Верочка,» то есть сам рассказ Чехова, в противоположность жизни Огнева, имеет координаты, которые дают нам возможность определить место Огнева в мире Чехова, если не в русской литературе и истории. «Небольшой узкий мостик,» где Огнев не сумел сделать Верочке предложение, есть не только реальный поворотный пункт в судьбе Огнева (он находится точно в середине рассказа), но также и управляющее начало, метафора или модель неизменно присутствующего, реального, и решительного, хотя и преходящего «момента» в человеческой жизни. В одном направлении от моста лежит дом Верочки — прошлое: «Ну, вот и мостик! — сказал Огнев. — Тут вам поворачивать назад...»; в другом направлении лежит неведомое, будущее: «дорога исчезала в черной просеке.»²¹ Но для Огнева «небольшой узкий мостик» существует в настоящем. Он должен был бы воспользоваться этим моментом и, казалось бы, это делает: он «примостился... на своей вязке книг» возле Верочки. Но вместо того, чтобы улучшить момент и сделать Верочке предложение, он пускается в безвременность:

²¹ Там же, стр. 75.

Огнев продолжал говорить. Она тяжело дышала от ходьбы и глядела не на Ивана Алексеича, а куда-то в сторону, так что ему не видно было ее лица.

— И вдруг лет через десять мы встретимся, — говорил он. — Какие мы тогда будем? Вы будете уже почтенной матерью семейства, а я автором какого-нибудь почтенного, никому не нужного статистического сборника, толстого, как сорок тысяч сборников. Встретимся и вспомняем старину... Теперь мы чувствуем настоящее, оно нас наполняет и волнует, а тогда, при встрече, мы уж не будем помнить ни числа, ни месяца, ни даже года, когда виделись в последний раз на этом мостике. Вы, пожалуй, изменитесь... Пожалуйста, вы изменитесь?

Вера вздрогнула и повернулась к нему лицом.

— Что? — спросила она.

— Я вас спрашивал сейчас...

— Простите, я не слышала, что вы говорили.²²

Конечно, у Огнева абсолютно нет чувства настоящего; оно не наполняет и не трогает его. У него нет реальности, кроме той, которую он создает себе в воспоминаниях. Он не может даже дожидаться старости. В решительный момент своей жизни Огнев воображает как, десять лет спустя, в будущем, они с Верочкой встретятся и будут вспоминать прошлое, то есть настоящий момент, когда он предвосхищает свои будущие воспоминания. Характерно, что в этом будущем они оба окажутся неспособными определить день, месяц или год этого прошлого (теперь — настоящего) момента; он будет утрачен, как и сам Огнев, в бесследном времени, то есть, как раз в той бездне, в которой мы находим Огнева в начале рассказа, когда он вспоминает момент в прошлом, в котором он воображает себя в будущем, вспоминающим прошлое. Весьма очевидно, что Огнев находится, по словам прустовского рассказчика, «в единственном окружении, в котором он мог бы жить и наслаждаться сущностью вещей, а именно, целиком вне времени.»²³ Мир Огнева пренебрегает эвклидовым временем; он солипсичен и в общем не допускает существования других миров, отличных от его собственного.

Однако, Огнев существует в реальном мире Чехова. Что же в действительности произошло на мосту? Что он сделал там? Здесь следует вспомнить, что Чехов сообщил нам о «небольшом узком мостике»: «Отсюда желающие могли дразнить лесное эхо.»²⁴

²² Там же, стр. 75-76.

²³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. III, p. 871.

²⁴ А.П. Чехов, *ПСС*, т. 6, стр. 75.

Именно это Огнев и совершил на мосту: он обменял свои реальные переживания, актуальные события, «момент» на их эхо; он променял реальность реального человеческого контакта и отношений на воображение, мечту, воспоминания. Для Огнева, как и для Пруста, настоящая действительность — субъективна.

Однако, субъективность его вселенной есть результат его отчуждения от окружающего мира, и Чехов усматривает в этом состоянии трагедию. Чехов не утверждает здесь ни объективной изолированности человека среди общества, ни невозможности любви или человеческого взаимопонимания. Он также не идеализирует воссоздание прошлого при помощи субъективного воображения. Для Чехова, прошлое должно течь в настоящее и направляться к будущему. Объективное и субъективное должны пребывать в равновесии. Ключ к чеховскому мировоззрению нужно искать в нескольких строках из его рассказа «Черный монах.» Своей тональностью эти строки предвосхищают прустовские; однако, в своей основе они весьма чеховские:

Коврин вспомнил, что ведь это еще только начало мая и что еще впереди целое лето, такое же ясное, веселое, длинное, и вдруг 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. Оба растроганные пошли в дом и стали пить чай из старинных фарфоровых чашек, со сливками, с сытными, сдобными кренделями — и эти мелочи опять напомнили Коврину его детство и юность. Прекрасное настоящее и просыпавшиеся в нем впечатления прошлого сливались вместе; от них в душе было тесно, но хорошо.²⁵

Коврин, как Огнев, в конечном счете отступает в прошлое, в мир воспоминаний и воображения. Он уходит в солипсический, безумный мир. Но его первоначальная интуиция о гармонизирующем синтезе прошлого и настоящего, движущихся в будущее но пережитых в момент жизни, была правильна; она приближает нас к скрытому, хоть и утопическому представлению Чехова о «живой жизни.»

*
* *
*

Как художник-мыслитель, Чехов определенно не разделял прустовского отвержения объективного мира, ни его взгляда на

²⁵ Там же, т. 8, стр. 231-232.

истинную реальность как субъективную. Тем не менее, хотя Чехов отвергает, в концептуальном плане, программное провозглашение продуктов памяти и воображения как *замены жизни*, он полностью узаконивает их как способ, посредством которого искусство и ум формируют опыт.²⁶ Чехов, как и Пруст — художник. Но если человек, не будучи художником, теряет все связи с объективной реальностью и целиком поглощен воспоминаниями, такое состояние бытия с точки зрения Чехова трагично. У Чехова, искусство есть способ, при помощи которого эта трагедия анализируется, а в процессе творческого анализа возмещается неосуществившаяся жизнь, восстанавливаются ей ее потерянные координаты и, в образности, открывается ее основная истина, а именно — что жизнь есть воплощение.²⁷ Огнев представляет собой классический пример индивида, не сумевшего осознать, что жизнь является воплощением. Провал в любви символизирует его рациональный эгоизм. Оттого, что он «мертв для мира,» его воспоминания ведут лишь к забвению.

В конечном счете, искусство Чехова воплощает в себе те основные моменты, к которым, позже, пришел Пруст, особенно в той мере, в какой они касаются художественного процесса передачи действительности. Но, как все великие русские мастера XIX

²⁶ Чехов близок к Прусту, когда отвергает просьбу написать «интернациональный рассказ, взявши сюжетом что-нибудь из местной жизни.» Он замечает: «Такой рассказ я могу написать только в России, по воспоминаниям. Я умею писать только по воспоминаниям, и никогда не писал непосредственно с натуры. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно, или типично» (А.П. Чехов, *ПСС; Письма*, т. 7 [М., 1979], стр. 123).

²⁷ В связи с этим, интересны некоторые наблюдения Вячеслава Иванова о различии между «воспоминанием» и «памятью», сделанные в 1908 году в статье «О законе и связи» (*Золотое руно*, № XI-XII). Иванов отмечает, что «оглядываясь назад в прошлое, мы встречаем в конце его мрак и напрасно усиливаемся различить в том мраке формы, подобные воспоминаниям. Тогда мы испытываем то бессилие истощенной мысли, которое мы называем забвением. Небытие непосредственно открывается нашему сознанию в форме забвения, — его отрицающей.» Эта трагедия, полагал В. Иванов, является прямым результатом непризнания того, что жизнь есть «воплощение,» что «человек живет для ушедших и грядущих, для предков и потомков вместе ... Каждое мгновение изменяет все, ему предшествовавшее во времени. Отсюда обязанность *жить*, — обязанность единственная. Ибо 'обязанность' — 'связь'» (В. Иванов, *Собрание сочинений*, т. 3 [Брюссель, 1979], стр. 128-129).

См. также его замечания о «Вечной памяти» как о «коренной силе и живой крови всякого общественного в духе жидительства» и как об «энергии соборной» в статье «Древний ужас,» там же, стр. 92-93.

века, Чехов идет далее Пруста, полагая, что человек — существо социальное, обязанное жить помимо себя и сообщаться с миром. В этом смысле, искусство Чехова сочетает то, что Пруст называл «основополагающей правдой жизни» с тем, что французский писатель неохотно именовал «вопросами бóльшей важности.»²⁸

²⁸ После слов «вопросы бóльшей важности,» процитированных также в начале данной статьи, Пруст вставляет в скобках: «Убрать это ужасное писание» (см. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 307).

Чехов и русские художники По переписке писателя

*Евгений Климов**

Чехов встречался и переписывался со многими русскими художниками. В письмах Чехова отразились его любовь к природе, его взгляды на искусство и тяготение к художникам-пейзажистам, в первую очередь — к Левитану. В настоящей работе представлен обзор этого обширного наследия.¹

Весной 1892 г. Чехов пишет из Мелихова:

Жить в деревне неудобно, началась несносная распутица, но в природе происходит нечто изумительное, трогательное, что окупает своей поэзией и новизною все неудобства жизни. Каждый день сюрприз один лучше другого. Прилетели скворцы, везде журчит вода, на проталинах уже зеленая трава. День тянется, как вечность. Живешь, как в Австралии, где-то на краю света; настроение спокойное, созерцательное и животное в том смысле, что не жалеешь о вчерашнем и не ждешь завтрашнего... Глядя на весну, мне ужасно хочется, чтобы на том свете был рай...

В другом письме Чехов добавляет:

...Я люблю российскую осень. Что-то необыкновенно грустное, приветливое и красивое. Взял бы и улетел куда-нибудь вместе с журавлями... А скворец может с полным правом сказать про себя: пою Богу моему дондеже есмь. Он поет целый день не переставая.

* Е. Е. Климов — художник и искусствовед. Окончил Латвийскую Академию Художеств, автор книги *Русские художники* (1974), множества статей о русском искусстве и целого ряда альбомов, литографий и рисунков. Работы Е. Климова находятся в музеях Ленинграда, Москвы, Риги и Квебека.

¹ Текст писем приводится по следующему изданию: А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*, 30 тт. (М.: «Наука», 1974-82).

Понятно желание молодого Чехова иметь работу пейзажиста Саврасова, или даже копию с его картины *Грачи прилетели*, о чем Чехов пишет своему знакомому в 1887 г.: «Иметь картину Саврасова я почитаю для себя за большую честь, но дело вот в чем. Хочется мне иметь 'Грачей'. Если я куплю другую картину, тогда придется расстаться с мечтой о 'Грачах', т.к. я весьма безденежен». Покупка работы Саврасова, или копии с его картины *Грачи прилетели* не состоялась.

Широко известны отношения Чехова и Левитана. Дело в том, что брат А. П. Чехова, Николай Павлович, был художником и учился в Московской школе живописи и ваяния, где подружился с Левитаном. Отсюда и произошло знакомство со всей семьей Чеховых и дружба с Антоном Павловичем.

Живопись Левитана Чехов ценил очень высоко. Еще в 1891 г. он писал: «Был я на Передвижной выставке. Его картина ['Тихая обитель'] производит фурор... успех у Левитана не из обыкновенных». В том же году, после осмотра картинной выставки [Salon 1891]² в Париже, Чехов писал: «...русские художники гораздо серьезнее французских. В сравнении со здешними пейзажистами, которых я видел вчера, Левитан король». После одного из посещений Левитана, Чехов заметил: «Был я у Левитана в мастерской. Это лучший русский пейзажист...».

Летом 1895 г. Чехов получает письмо от А.И. Турчаниновой, в котором она пишет:

Левитан страдает сильнейшей меланхолией, доводящей его до самого ужасного состояния. В минуту отчаяния он желал покончить с жизнью 21-го мая. К счастью его удалось спасти. Теперь рана уже не опасна... От Вашего приезда зависит жизнь человека. Вы, один Вы можете спасти его...
Пожалейте несчастного.

Левитан также просит Чехова: «Ради Бога, если только возможно, приезжай ко мне». Чехов приехал и, как друг и врач, утешал Левитана, а в следующем году пригласил Левитана к себе в Ялту, на что Левитан ответил: «Чувствую себя лучше немного, дорогой мой Антон Павлович, хотя при мысли о переезде по железной дороге мне делается неприятно — и, главное, я не знаю, в каком положении здоровье Марии Павловны и не стесню ли я своим приездом...».

² Салон — так назывались ежегодные выставки живописи и скульптуры в Париже, устраиваемые художниками академической школы (см. Чехов, *ПСС, Письма*, т. 4, стр. 468).

Проходят годы и весной 1897 г. Чехов пишет А. С. Суворину: «Я выслушивал Левитана: дело плохо. Сердце у него не стучит, а дует. Вместо звука тук-тук слышится пф-тук...»

Так же как Чехов заботился о здоровье Левитана, так и Левитан беспокоился о болезни Чехова и пишет ему из Италии в 1897 г.: «Ты меня адски встревожил своим письмом. Что с тобой, неужели в самом деле болезнь легких? . . . Сделай всё возможное, поезжай на кумыс, лето прекрасно в России, а на зиму поедем на юг, хоть даже в Nervi, вместе мы скучать не будем, не нужно ли денег?».

Левитан получил 2000 руб. у мецената Морозова для Чехова и пишет: «Дорогой мой Чехов! Завтра или послезавтра будут посланы тебе 2000 рублей. Милый, дорогой, убедительнейше прошу не беспокоиться денежными вопросами — всё будет устроено, а ты сиди на юге и наворачивай своё здоровье. Голубчик, если не хочется, не работай ничего, не утомляй себя.» Но Чехов не пожелал принять денег и писал Л. С. Мизиновой: «. . . Я не просил этих денег, не хочу их и прошу Левитана позволения возратить их в такой, конечно, форме, чтобы никого не обидеть.» Узнав об этом, Левитан возмущен: «Антоний Премудрый! С чего ты вздумал, что деньги можешь послать обратно?! Бог знает что такое! Тебе надо их непременно оставить у себя, непременно на всякий случай оставить. . . ». Но Чехов не послушался Левитана и вернул Морозову деньги.

В январе 1900 г. Левитан навестил Чехова в Ялте. О его пребывании у писателя вспоминает Мария Павловна Чехова:

Левитан сидел в кабинете брата в кресле перед камином, а Антон Павлович, медленно прохаживаясь по комнате, говорил о том, что он соскучился по родному средне-русскому пейзажу, что крымская южная природа, хотя и красивая, но холодная. Я сидела тут же в комнате. Вдруг Левитан обращается ко мне: «Марфа, принесите мне, пожалуйста, картон». Я принесла. Исаак Ильич вырезал кусок по размеру ниши камина, вставил его туда, взял краски и начал писать. В каких-нибудь полчаса этюд был готов. На нем были изображены копны сена и поле во время сенокоса в лунную ночь, вдали лес. В нижнем правом углу он написал: И. Левитан — А. Чехову. Так этот подарок друга навсегда остался в нише камина.

В письме к А. С. Суворину еще в 1897 г. Чехов тревожно сообщает: «Художник Левитан (пейзажист) по-видимому, скоро умрёт, у него расширение аорты». Предсказание Чехова оправдилось: Левитан скончался 22 июля 1900 г.

Только один раз друзья временно разошлись. Левитан обиделся на Чехова из-за рассказа «Попрыгунья»: он принял на свой

счет изображение художника Рябовского. Помирить Чехова с Левитаном удалось писательнице Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Существует *Портрет Чехова работы Левитана*,³ исполненный в период 1885-87 гг., когда Чехов был еще полон сил и вместе с семьей проводил три лета подряд в дачном месте, где также снимал флигель Левитан. По словам Б. Зайцева, этот портрет «показывает профиль такого прочного и сильного молодого человека, про которого никак не скажешь, что это будущий 'сумеречный' Чехов — скорее народный тип. . .», который «идет в жизни твердо, уверенно и одиноко».⁴

Перед смертью Левитан просил своего брата уничтожить все письма Чехова, что брат Левитана и исполнил.

Чехов никогда не писал критических статей об искусстве и отказал С. П. Дягилеву написать для журнала *Мир Искусства* статью о Левитане.

Общение с художником И. Э. Бразом возникло у Чехова в связи с портретом, который был задуман П. М. Третьяковым для его галереи. Известность Чехова к концу 19-го века стала настолько широкой, что Третьяков пожелал иметь портрет Чехова и в 1897 г. обратился к художнику Бразу с предложением написать портрет писателя. Можно задаться вопросом, почему Третьяков просил именно Бразу, а скажем, не Репина или Серова, работы которых уже имелись в галерее? В 1896 г. Третьяков купил портрет Е. М. Мартыновой работы Бразу, получивший премию Московского общества любителей художеств.⁵ Возможно, что в связи с этой покупкой, желая поддержать молодого художника, Третьяков заказал у него и портрет Чехова, а м. б. он считал, что работы Репина или Серова обошлись бы ему значительно дороже.

Весной 1897 г. Чехов обращается к жившему в Петербурге художнику Бразу: «. . . Вы согласны написать мой портрет для П. М. Третьякова. . . . Всю весну до июня я буду занят одной земской постройкой, но для портрета я могу всё бросить и приеду, когда прикажете. Легче всего мне выбраться из дому наб-7-й неделе поста, или во второй половине мая. . . ». Браз отвечает: «. . . я бы предпочел 6-7 неделю поста, если это для Вас удобно, писать думаю неделю, 5-7 сеансов — не больше. . . »

³ Находится в Третьяковской галерее в Москве.

⁴ Борис Зайцев, *Чехов. Литературная биография* (Нью-Йорк: изд-во имени Чехова, 1954), стр. 44.

⁵ Интересно отметить, что та же Е. М. Мартынова позировала художнику К. Сомову для его картины *Дама в голубом* (Третьяковская галерея).

Дело с портретом, однако, осложнилось и затянулось на долгое время, ибо Чехов заболел; в связи с этим он пишет Бразу: «Многоуважаемый Иосиф Эммануилович! Я поехал, но по пути в Москве со мной произошел неприятный казус, доктора арестовали меня и засадили в клинику. У меня кровохарканье; теперь легче, но положение неопределенное, неизвестно когда меня выпустят на свободу. Вероятно ранее мая я не попаду в Петербург. Где Вы будете жить летом?» На это Браз отвечает: . . . «я бы хотел успеть написать портрет к следующей Передвижной выставке, которая откроется в Петербурге весной [18]98 года, так что времени много. . .»

В июне 1897 года Чехов пригласил Бразу в Мелихово: «. . . позвольте пригласить к себе в деревню. Есть одна комната с тремя сплошными окнами на север. . . решайте как для Вас удобнее, не забывая, что я свободнее Вас.» Браз приехал 4-го июля. Мария Павловна записывает: «Меня выгнали из моей комнаты. Портрет будут писать в ней, и, кажется, более двух недель. Браз серьёзно относится к делу. . . и по сему не спешит.»

В июле Чехов пишет А. С. Суворину: «Художник меня пишет и всё пишет, и не думаю, чтобы он кончил меня 14-го, как было обещано. Провозится еще, пожалуй, с неделю.» Отец Чехова, живший в том же доме, вёл дневник и записывает 22-го июля: «Браз писал портрет 17 дней и не кончил.»

Осенью 1897 г. Чехов сообщает брату из Ниццы: «Портрет, написанный Бразом, неудался. . . Придется писать другой». Одна из знакомых поделилась своими впечатлениями о портрете в письме Чехову:

Портрет Ваш. . . не нравится он мне, как будто Вы рыдали, такое исстрадавшееся лицо, но знаете, если его повесят в галерее, то он будет иметь успех крупнейший у дам, и в особенности после ваших «Мужиков», о Вас так говорят ласково дамы, с такой нежностью трогательной, что у Вас такая чуткая душа, и потом увидят Ваш портрет и с таким скорбным выражением о страданиях людских; а портрета Вашего очень ждут.

Зиму 1897-98 гг. Чехов проводит в Ницце и предложил Бразу: «А не хотите ли приехать в Ниццу? Здесь очень хорошо и есть где поработать.» А сестре Чехов добавляет: «Если он не согласится, то так тому и быть. Третьяков останется без портрета». Но Браз согласился приехать и Чехов пишет сестре:

Сначала Браз хотел писать меня на воздухе, но это оказалось неудобным; в комнатах много солнца — и тоже неудобно. Пришлось отыскивать мастерскую, и таковая нашлась. Писаться я буду по утрам в пестрых панталонах и

белом галстуке. Браз много говорит о Веласкесе и много жалуется на Репина, который, по его мнению, интригует против него, предвидя в нем конкурента.



Мраморная доска дома, где жил Чехов в Ницце. Сейчас находится в библиотеке Ниццы. Дом не существует.

В марте 1898 г. Чехов пишет художнице А. А. Хотяинцевой: «Меня пишет Браз. . . Говорят, что и я и галстук очень похожи, но выражение, как и в прошлом году, точно я нанюхался хрену. Мне кажется, что и этим потретом Браз останется недоволен в конце концов, хотя и похваливает себя. . .» Своей сестре Чехов сообщает 28-го марта: «Браз всё еще продолжает писать меня, не правда ли немножко долго? Голова уже почти готова; говорят, что я очень похож, но портрет мне не кажется интересным. Что-то есть в нем не мое и нет чего-то моего».

Сам же Браз писал Третьякову: «Этот портрет меня больше удовлетворяет, и я считаю его по сходству гораздо лучше первого». А Чехов остается при своем мнении и пишет В. М. Соболевскому: «Мой портрет, висящий в Третьяковской Галерее, мало кому нравится. В раме он совсем неинтересен; и кажется, трудно написать менее интересный портрет. Не повезло со мной Бразу.»

Таганрогская библиотека, созданная трудами Чехова, также желала получить портрет писателя, в связи с чем Чехов пишет заведующему библиотекой: «. . . будто Вы намеревались заказать или даже заказывали художнику Бразу копию с моего портрета,



*А. П. Чехов
Портрет работы И. Э. Браза. 1898 г.*

того самого, который теперь в Третьяковской Галерее. . . Считаю нужным подать и свой голос, на что имею право, ибо речь идет о моей физиономии. Портрет по общему отзыву не похож, написан Бразом неинтересно, вяло. . .»

В 1902 г. Чехов делится своими воспоминаниями с М. А. Членовым: «. . . если бы Вы знали, как Браз мучил меня, когда писал этот портрет! Писал один портрет 30 дней — не удалось; потом приехал ко мне в Ниццу, стал писать другой, писал и до обеда и после обеда, 30 дней — и вот если я стал пессимистом и пишу мрачные рассказы, то виноват в этом портрет мой.»

Нам теперь трудно решить был ли прав Чехов в оценке своего портрета. Ведь и Серов говорил, что среди портретируемых им только один человек был доволен своим портретом. Надо признать, что вдумчивый, сосредоточенный взгляд Чехова, направленный прямо на зрителя, безусловно удался Бразу. Может быть руки, особенно правая, не вполне закончены. Чехов упоминает о белом галстуке, а на портрете с подписью «Браз 98 Ницца» Чехов изображен с черным галстуком. Очевидно Браз переделал свой второй портрет.

Левитан и Браз — это те художники, с которыми Чехову пришлось общаться больше всего, но и многие другие попадали в поле зрения Чехова. Кроме Браза писали и рисовали портрет Чехова В. А. Серов, ученик его Н. П. Ульянов, а также художники Кравченко, Панов, Нилус, Смирнова и Хотяинцева. Остановлюсь на первых двух.

Серов познакомился с Чеховым в ноябре 1900 г. и сразу решил, что должен написать его портрет. Чехов обещал позировать и писал Серову 15 октября 1900 года:

Многоуважаемый Валентин Александрович, все эти дни мне нездоровится, голова болит очень, и потому до сих пор я не был у Вас. Простите пожалуйста. Если и теперь в ноябре, не успею побывать у Вас, то не разрешите ли мне побывать у Вас весною, в начале апреля, когда я, по всей вероятности, опять буду в Москве. И тогда бы я отдал Вам сколько угодно времени, хотя бы три недели.

Желаю Вам всего хорошего. Очень рад, что судьба доставила мне случай познакомиться с Вами, — это было моим давнишним желанием. Крепко жму руку. Искренне преданный А. Чехов.

От большого портрета Серов временно отказался и делал только наброски карандашом и акварелью, но эти работы не удовлетворяли его и он говорил: «Ну, какой же это портрет? Большой, настоящий я только собираюсь писать.» К сожалению это желание Серова так и не исполнилось.

На акварели Серова мы видим Чехова, как добродушного и мягкого человека с еле заметной улыбкой и пронизательно смотрящего на нас, и как бы внимательно прислушивающегося к собеседнику. Этот великолепный портрет находится в музее А. П. Чехова в Москве.

Ученик Серова, художник Н. П. Ульянов, начал писать большой портрет Чехова с натуры, но также не успел его кончить. Увидя портрет работы Ульянова, Серов заметил: «Чехов неуловим! В нем было что-то необъяснимо нежное.» На портрете работы Ульянова Чехов изображен в спокойной позе за письменным столом и тоже прямо смотрит на зрителя. Заметен усталый и болезненный вид Чехова. Хорошо написаны руки с тонкими пальцами. Даже в таком, по мнению художника, незавершенном виде, портрет показывает, что Ульянову удалось схватить нечто от «неуловимого» Чехова. Портрет находится в Государственном литературном музее в Москве.

Интересно, что во всех трёх портретах — работы Бразы, Серова и Ульянова — Чехов был изображен смотрящим прямо на зрителя. Это показывает, что художники видели во взгляде писателя главную сторону его характера. И мы знаем, что Чехов действительно чувствовал и видел жизнь каждого человека, проникая в его сущность.

Сведений о том, как сам Чехов отнесся к работам Серова и Ульянова в письмах не имеется. Однако есть его отзывы о некоторых других художниках. Так об Айвазовском молодой Чехов пишет в 1880 году:

Вчера ездил из Феодосии в Шах-Мамай, именье Айвазовского за 25 верст от Феодосии. Именье роскошное, несколько сказочное; такое именье, вероятно, можно видеть в Персии. Сам Айвазовский, бодрый старик лет 75, представляет из себя помесь добродушного армянина с заевшимся архиереем; полон собственного достоинства, руки имеет мягкие и подает их по-генеральски. Недалёк, но натура сложная и достойная внимания. В себе одним он совмещает и генерала, и архиерея, и художника, и армянина, и наивного деда, и Отелло. Женат на молодой и очень красивой женщине, которую держит в ежах. Знаком с султанами, шахами и эмирами. Писал вместе с Глинкой «Руслана и Людмилу». Был приятелем Пушкина, но Пушкина не читал. В своей жизни он не прочел ни одной книги. Когда ему предлагают читать, он говорит: «Зачем мне читать, если у меня есть свои мнения?» Я у него пробыл целый день и обедал.⁶

⁶ Отметим, что Айвазовский встречался с Пушкиным в 1836 г. в Академии Художеств, где он тогда учился. Пушкин пришел на выставку в Академию Художеств со своею женой и ему представили способного ученика — Айвазовского. Эту встречу Айвазовский вспоминал всегда. Однако «приятелем» Пушкина он не был.



*Портрет А. П. Чехова
Работы Н. П. Ульянова. 1904 г.*

В конце 1897 г. Чехов, будучи в Ницце, вспоминает: «В Феодосии скучно, но мне нравится, особенно когда я не вижу Айвазовского.» В этих заметках Чехов ничего не говорит о картинах Айвазовского, а только посмеивается над Айвазовским-человеком.

Чехов бывал в мастерской у Репина. Возникал даже вопрос о портрете писателя работы Репина, в связи чем Чехов пишет своему другу, архитектору Шехтелю в 1897 г.: «С Репиным мы в добрых отношениях, изредка переписываемся. А позировать я готов, сколько угодно; готов для этого побросать все свои дела, заложить жён и детей.» Несмотря на это замечание, которое показывает уважение Чехова к искусству Репина, художник вспоминает, что ему удалось сделать набросок с Чехова, который не позировал, но что кто-то попросил у него этот набросок.⁷

В 1901 г. во французском издании рассказа «Мужики» на обложке был помещен рисунок Репина. А за год до этого, в 1900 г., когда Репин обещал подарить рисунок к «Мужикам», Чехов пишет из Ялты Ф. Д. Батюшкову:

Иллюстрации Репина — это честь, какой я не ожидал и о какой не мечтал. Получить оригинал будет очень приятно; скажите Илье Ефимовичу, что я буду ждать с нетерпением и что он, Илья Ефимович, раздумать теперь не может, так как оригинал я завещал уже г. Таганрогу, в котором, кстати сказать, родился.⁸

Чехов содействовал постановке в Таганроге памятника Петру Великому, работы скульптора Антокольского, и в 1898 г. в Париже договорился с Антокольским об отливке этой статуи. В апреле 1898 г., в письме П. Ф. Иорданову, Чехов пишет:

Что касается Петра Вел[икого], то я того же мнения, что и Вы. Это памятник, лучше которого не дал бы Таганрогу даже всесветный конкурс, и о лучшем даже мечтать нельзя. Около моря это будет и живописно, и величественно, и торжественно, не говоря уже о том, что статуя изображает настоящего Петра, и притом Великого, гениального, полного великих дум, сильного.

⁷ Сейчас набросок находится в Институте русской литературы (Пушкинский дом).

⁸ Относительно рассказа «Мужики», интересно отметить, что он послужил связью между Чеховым и Рахманиновым. Еще в 1898 г. Чехов просит свою сестру: «Милая Маша, возьми 1 экз. «Мужики» и «Моя жизнь», заверни в пакет и в Москве, при случае занеси в музыкальный магазин Юргенсона или Гутхейля для передачи Сергею Васильевичу Рахманинову. Или поручи кому-нибудь занести».

Когда А. С. Суворин прислал Чехову книгу статей и писем художника И. Н. Крамского, то Чехов ответил так:

Благодарю Вас за Крамского, которого я теперь читаю. Какая умница! Если бы он был писателем, то писал бы непременно длинно, оригинально и искренно, и я жалею, что он не был писателем. Наши беллетристы и драматурги любят в своих произведениях изображать художников; теперь, читая Крамского, я вижу, как мало и плохо они и публика знают русского художника...

Будучи в 1887 г. в Петербурге на Передвижной выставке, Чехов отмечает: «Академическая выставка плоха, но Передвижная мне показалась прекрасной по богатству». Надо вспомнить, что на Академической выставке были представлены тогда картина Семирадского *Христос у Марфы и Марии*, шесть картин Айвазовского, картины пейзажиста Орловского и др. А на Передвижной выставке были экспонированы *Боярыня Морозова* Сурикова, *Христос и грешница* Поленова, портреты Гаршина, Глинки, Листа работы Репина и др. К сожалению, непосредственных откликов на работы Сурикова и Поленова в письмах Чехова не имеется. Зато есть юмористическое замечание о картине Семирадского *Фрина на празднике Поссейдона в Элевзисе*. Чехов пишет в 1889 г.: «В Питере теперь два героя дня: нагая 'Фрина' и одетый я. Оба шумим».

Большого Чехова навещали в Ялте многие знакомые. Весною 1904 г. Чехов пишет:

Два дня подряд приходили и сидели подолгу художники Коровин и бар. Клодт; первый говорлив и интересен, второй молчалив, но в нем чувствуется интересный человек... Художник Коровин страстный рыболов, преподал мне особый способ рыбной ловли без насадки; способ английский, великолепный, но только нужна хорошая река, вроде алексеевской в Любимовке.⁹

В своих *Воспоминаниях* К. А. Коровин рассказывает о встрече с Чеховым:

Я показал Антону Павловичу бывшие со мной только что написанные в Крыму свои вещи, думая его немножко развлечь — это были ночью сияющие большие корабли; он попросил меня оставить их у себя.

— Оставьте. Я еще хочу посмотреть их один.

— Маша, — сказал он сестре, — знаешь что, отдадим ему свой участок... Хотите в Гурзуфе, у самых скал... Слушай Маша, я подарю эту землю Константину Алексеевичу... Хотите?... Только там очень море шумит, «вечно»... Хотите? И там есть маленький домик. Я буду рад, что вы возьмете его...

⁹ Речь идет об имени К. С. Станиславского.

В издательстве Маркса был издан рассказ Чехова «Каштанка» с иллюстрациями художника Д. Н. Кардовского, но рисунки не удовлетворили Чехова. Так же отрицательно отнесся Чехов к рисункам Соломки и Каразина, а к рисункам Леонида Пастернака — положительно. По поводу иллюстраций художника Лебедева Чехов писал в 1887 г.: «... Я не знаю ни одного основания, в силу которого было бы полезно и уместно изображать действительность непременно в наихудшем её виде...»

Во время чествования Чехова в Художественном Театре 17 января 1904 г. художница М. Ф. Якунчикова преподнесла писателю модель древне-русского городка своей работы и вышитое полотенце-панно работы Н. Я. Давыдовой. Чехов откликнулся письмом: «Я очарован, держу Ваш подарок у себя в кабинете и не перестаю любоваться, уверяю Вас честным словом; сплошное великолепие, как говорил покойный Левитан».

В Крыму Чехов неоднократно встречался с академиком Н. П. Кондаковым, большим знатоком в вопросах древней русской иконописи, и сам мечтал о том, чтобы когда-нибудь была написана история русской иконописи.¹⁰

В 1903 году С. П. Дягилев предложил Чехову статью редактором журнала *Мир Искусства*, но Чехов отклонил это предложение не только в силу своей болезни, но и по другим причинам, как видно из письма жене в 1903 г., где есть такие слова: «*Мир Искусства*, где пишут новые люди, производит тоже совсем наивное впечатление, точно сердитые гимназисты пишут».

Чехов встречался с Л. Н. Толстым несколько раз. В октябре 1895 г. Чехов пишет: «... я прожил у него [Л. Н. Толстого — Е. К.] полтора суток. Впечатление чудесное. Я почувствовал себя легко, как дома и разговоры наши с Л.Н. были легки». Чехов встречался с Л. Н. Толстым и в Крыму, куда Толстой приезжал лечиться. По поводу книги Толстого об искусстве Чехов высказался в письме к А. Я. Эртелю:

Толстой пишет книжку об искусстве. Он был у меня в клинике и говорил, что повесть свою *Воскресение* он забросил, т.к. она ему не нравится. Пишет же только об искусстве и прочел об искусстве 60 книг. Мысль у него не новая; ее на разные лады повторяли все умные старики во все века. Везде старики склонны были видеть конец мира и говорить, что нравственность пала до *nes plus ultra*, что искусство измельчало, износилось, что люди

¹⁰ Академик Н. П. Кондаков исполнил завет Чехова и написал фундаментальный труд *Русская икона*, а также и ряд других работ, посвященных византийскому искусству.

ослабели и проч. и проч. Лев Николаевич в своей книжке хочет убедить, что в настоящее время искусство вступило в свой окончательный фазис, в тупой переулочек, из которого ему нет выхода (вперед)!

В заключение, вспомним две мысли Чехова. О себе самом Чехов сообщает в 1897 г. из Ниццы: «Я умею писать только по воспоминаниям и никогда не писал непосредственно с природы. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично». А о задачах художника Чехов писал: «Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем... а делать оценку ему будут присяжные, т.е. читатели».

Смерть и погребение А. П. Чехова

А. Иванов-Натов*

3 мая 1904 г. Антон Павлович Чехов в последний раз посетил Москву. Квартиру он снял в Леонтьевском переулке (ныне ул. Станиславского) в доме 24. В дороге он простудился. У него обнаружился плеврит с необычно высокой температурой. Приехав в Москву, он сразу слег и, лежа в постели, читал корректуру пьесы *Вишневый сад* и рукописи, присланные журналом *Русская мысль*. Он готовился к поездке в Баденвейлер.

26 мая Чехов писал врачу Исааку Наумовичу Альтшуллеру: «Теперь лежу на диване и по целым дням от нечего делать все браню Остроумова и Щуровского. Большое удовольствие.»¹

31 мая, за два дня до отъезда за границу, Чехов в первый раз вышел из дому и на извозчике катался с Ольгой Леонардовной Книппер-Чеховой по Москве. Это было прощание писателя с любимым городом.

На курорт в Баденвейлер писателя направил доктор Траубе, врач семьи Книппер. Альтшуллер, пользовавший в последнее время Чехова и оставивший интересные воспоминания об Антоне Павловиче, опубликовал их впервые в четвертой книжке *Нового*

* А. Иванов-Натов — публицист и радиожурналист. Автор книги *Иконография Ф.М. Достоевского* (1981) и ряда литературоведческих и публицистических статей.

¹ И. Н. Альтшуллер, «Еще о Чехове,» *Новый журнал*, кн. IV (Нью-Йорк, 1943); цит. по *Литературному наследству. Чехов*, т. 68 (М.: изд-во АН СССР, 1960), 699.

журнала (Нью-Йорк) за 1943 г. Они были перепечатаны с комментариями в 68-м томе *Литературного наследства*. Альтшуллер пишет, что «ни один из знавших и лечивших его [Чехова] раньше врачей не был привлечен, ни доктор Щуровский, ни проф. Остроумов. Последний ведь еще раньше решительно высказался против всяких заграничных поездок.»²

По дороге в Баденвейлер Антон Павлович и Ольга Леонардовна остановились в берлинском отеле «Савой». К Чехову был приглашен известный клиницист проф. Эвальд. Альтшуллер пишет: «Внимательно исследовав больного, он развел руками и, ничего не сказав, вышел. Это, конечно, было жестоко, но развел он руками наверно в справедливом недоумении, зачем и куда такого больного везут.»³

В Берлине Ольга Леонардовна разыскала жену Горького, Екатерину Павловну Пешкову, которая задержалась в Берлине, направляясь в Карлсбад, и пригласила ее к себе в номер. Чехов расспрашивал ее о детях, о том как их лечат. «Ведь я же врач, мне интересно.» Антон Павлович говорил о своих впечатлениях от Берлина, где все «чересчур», где «у женщин огромные ноги, а у Вертхейма замечательные егеровские фуфайки...» Рассказывал, что посетил зоологический сад, ездил по городу.

Антон Павлович был бледен, худ, но глаза его оживленно светились ласковой иронией. Пешкова отмечает, что «настроения безнадежности, 'пути навстречу смерти', которое бросилось в глаза одному из его друзей в Москве перед отъездом, в нем совсем не было.» Чехов говорил, «что вероятно поправится, и после Баденвейлера поживет на озерах в Италии.»⁴

Совсем незадолго до поездки в Баденвейлер, 13 апреля 1904 г., Чехов писал А. В. Амфитеатрову: «Если буду здоров, то в июле или августе поеду на Дальний Восток не корреспондентом, а врачом. Мне кажется, что врач увидит больше, чем корреспондент.»⁵

Настроения у Чехова были очень переменчивые. Он перед отъездом чувствовал, что в Баденвейлер едет умирать, как он

² Там же.

³ Там же, 699-700.

⁴ Е. П. Пешкова, «Встречи с Чеховым,» *Литературное наследство*, ук. соч., 616-617.

⁵ А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 20-и тт.* (М.: Гослитиздат, 1944-1951), т. XX, 268; цит. по *Литературному наследству*, ук. соч., 702.

сказал писателю Н. Д. Телешову. Но в самом Баденвейлере его здоровье временно улучшилось. У Чехова вспыхнула надежда, что он действительно выздоровеет. Как вспоминает В. Г. Короленко, Чехов, незадолго до смерти, писал одному из своих друзей в *Русских ведомостях*, что чувствует себя хорошо, поправляется и «здоровье входит в него пудами.» На этом основании газета напечатала заметку с утешительным сообщением. Но, как пишет Короленко, «это было лишь обманчивое самочувствие, нередкое у чахоточных.»⁶

В Баденвейлере Антон Павлович с женой жили на «Вилле Фредерика.» Отсюда 14/27 июня Ольга Леонардовна послала Пешковой спокойное по тону письмо:

Вот и мы водворились, Милая Екатерина Павловна.

Здесь очень хорошо, зелено, мягко, бархатисто, птиц масса, леса кругом, виды чудесные. И погода была жаркая, да вот зарядил дождь, хмурится погода и Антон Павлович ворчит. Он целый день должен лежать на солнце, ест он много и все спать хочет...⁷

Увы, такое состояние было недолгим. Вскоре процесс в легких обострился, ухудшился аппетит, вес начал быстро снижаться. 29 июня появилось ослабление деятельности сердца, приходилось прибегать к возбуждающим средствам.

Ольга Леонардовна подробно рассказывала о последних часах жизни Антона Павловича с первого июля на второе:

Даже за несколько часов до своей смерти он заставил меня смеяться, выдумывая один рассказ... После трех тяжелых, тревожных дней ему стало легче к вечеру (1 июля). Он послал меня пробежаться по парку, так как я не отлучалась от него в эти дни, и, когда пришла, он все беспокоился, почему я не иду ужинать, на что я ответила, что гонг еще не прозвонил. Гонг, как оказалось после, мы просто прослушали, а Антон Павлович начал придумывать рассказ, описывая необычайно модный курорт, где много сытых, жирных банкиров, здоровых, любящих хорошо поесть, краснощеких англичан и американцев, и вот все они, кто с экскурсии, кто с катания, с пешеходной прогулки, одним словом отовсюду, собираются с мечтой хорошо и сытно поесть, после физической усталости дня. И тут вдруг оказывается, что повар сбежал и ужина никакого нет, — и вот как удар по желудку отразился на всех этих избалованных людях... Я сидела, прикорнувши на диване после тревоги последних дней, и от души смеялась. И в голову не могло прийти, что через несколько часов я буду стоять перед телом Чехова.

...Антон Павлович тихо, покойно отошел в другой мир. (В час ночи на 2 июля больной проснулся от удушья) и в первый раз в жизни сам попросил

⁶ «Из дневника Короленко,» *Литературное наследство*, ук. соч., 526.

⁷ Е. П. Пешкова, ук. соч., 618.

послать за доктором. Ощущение чего-то огромного, надвигающегося придавало всему, что я делала, необычайный покой и точность, как будто кто-то уверенно вел меня. Помню только жуткую минуту потерянности: ощущение близости массы людей в большом спящем отеле и вместе с тем чувство полной моей одинокости и беспомощности...

... Пришел доктор Швёер, велел дать шампанского. Антон Павлович сел и как-то значительно, громко сказал доктору по-немецки (он очень мало знал по-немецки): «Ich sterbe...» Потом взял бокал, повернул ко мне лицо, улыбнулся, сказал: «Давно я не пил шампанского...», покойно выпил все до дна, тихо лег на левый бок, и вскоре умолк навсегда... (умер к трем часам ночи без агонии). И страшную тишину ночи нарушила только, как вихрь ворвавшаяся, огромных размеров черная ночная бабочка, которая мучительно билась о горящие электрические лампочки и металась по комнате...

Ушел доктор, среди тишины и духоты ночи с страшным шумом выскочила пробка из недопитой бутылки шампанского... Начало светать, и, вместе с пробуждающейся природой, раздалось, как первая панихида, нежное, прекрасное пение птиц и звуки органа, доносившиеся из ближней церкви. Не было слышно звука людского голоса, не было суеты обыденной жизни, была красота, покой и величие смерти...⁸

Ольга Леонардовна известила свою мать о смерти мужа 4 июля, кратко описав последние дни жизни Чехова:

Доктор впрыснул большую дозу камфора, дал шампанского, но сердце все слабело, не успела я подойти с другой стороны кровати, как он уже без вдоха, без боли, без хрипа тихо заснул. Смерть чудесная была, без агонии, без страданий. Весь день лежал в номере, удивительно красивый. Ночью перенесли в часовню. Вчера приезжал батюшка из Карлсруэ, чудесно служил, было много народу. При мне все время московский студент Рабенец, помогал... Консул баденский обо всем, всем хлопочет, о вагоне, о препятствиях.

Я ничего не знаю, не соображаю. Выезжаю завтра утром на Берлин, Вержболово, Петербург, Москву, хоронить в Новодевичьем кладбище. После похорон поеду в Ялту, в его комнату.⁹

Мария Павловна Чехова рассказывала в послевоенные годы артисту-чтецу Д. Н. Журавлеву, посетившему ее в Ялте, что узнала о смерти брата, едучи в июле 1904 г. из Батуми в Ялту. На похороны в Москву она успела приехать вовремя, к началу, и была среди родственников, участвовавших в погребении Чехова.

И. А. Бунин, один из самых близких друзей Чехова, сердечные отношения с которым не прерывались до самой смерти Чехова не знал об отъезде писателя в Баденвейлер и узнал о его смерти с опозданием. Последняя их встреча произошла в Москве

⁸ В. Е. Ермилов, А. П. Чехов (М.: «Сов. писатель», 1959), стр. 492.

⁹ *Переписка О. Л. Книппер-Чеховой (1896-1959)*, т. 2 (М.: «Искусство», 1972), стр. 60.

11 февраля 1904 г. на заседании «Среды» у Н. Д. Телешова, где также присутствовали Андреев, Белоусов, Вересаев, Горький и Мария Павловна Чехова. Лето 1904 г. Бунин, как обычно, проводил в Огневке, Тульской губернии, в имении своего брата Евгения Алексеевича. Об отъезде Чехова лечиться в Баденвейлер ему не сообщали и, поэтому, он запрашивает Марию Павловну о том, где сейчас находится Антон Павлович. Он слышал, что Чехов нездоров и он очень озабочен. А Чехова в тот момент уже не было в живых.

О кончине Чехова Бунин узнал случайно, не от родственников, а из газеты:

Четвертого июля 1904 года я поехал верхом в село (Лукьяново) на почту, взял там газеты и письма и завернул к кузнецу перековать лошади ногу... Я развернул газету, сидя на пороге кузнецовой избы, — и вдруг точно ледяная бритва полоснула по сердцу.

Вернулся он поздно домой и не мог успокоиться: «ездил среди хлебов и плакал.»¹⁰

Итак, в 3 часа ночи 2/15 июля 1904 г. скончался в возрасте 44-х лет Антон Павлович Чехов. Приготовления с положением во гроб тела покойного писателя и выполнение различных административных процедур заняло три дня. 5 июля свинцовый гроб с телом Чехова, сопровождаемый вдовой писателя, тронулся в путь из Баденвейлера, через Петербург в Москву. В Петербурге, по видимому, не знали точного расписания прибытия поезда с вагоном, в котором везли свинцовый гроб. Клеопатра Александровна Каратыгина, артистка, недавно перешедшая в Александровский театр из Москвы, узнав о том, что везут тело Чехова, поспешила на вокзал:

По какому-то недоразумению народа на перроне не было. Человек десять, в том числе я. Вагон открыли, я бросилась к гробу, плакала над безвременно погибшим. Мне чудилось, что из гроба звенела скорбная струна, и я вспомнила слова Чехова: «А что же есть на свете веселого?». Взяла цветок с его гроба, и он до сих пор сохраняется на том портрете, что подарил мне Антон Павлович. В вагоне 1-го класса находились вдова Антона Павловича, Ольга Леонардовна, и Алексей Сергеевич Суворин. Я повила с ними и потом пошла служить панихиду...¹¹

¹⁰ И. А. Бунин, *О Чехове* (Нью-Йорк: изд-во им. Чехова, 1955), стр. 102 и «Чехов и Бунин.» *Литературное наследство*, ук. соч., 400.

¹¹ К. А. Каратыгина, «Воспоминания об А. П. Чехове,» *Литературное наследство*, ук. соч., 584.

Память в чем-то изменила Каратыгиной. Гроб с телом Чехова на Варшавском вокзале в Петербурге встречал С. А. Венгеров, бывший тогда временно председателем Литературного фонда. Действительно, в начале было немного народу, но постепенно толпа у вокзала стала расти, в частности в ней появилось много молодежи. У открытого вагона, украшенного полевыми цветами, была отслужена лития. На гроб Чехова был возложен большой венок от издателя *Биржевой газеты* Проппера.¹²

Как курьез можно отметить, что, поскольку стояло лето, а дело с перевозкой тела Чехова затянулось на неделю, вагон, в котором везли гроб покойного был, видимо, вагоном-ледником, в котором обычно перевозили скоропортящиеся продукты. Поэтому, на нем стояла надпись «для перевозки свежих устриц.» Это вызвало негодующие замечания у многих, в том числе и у М. Горького, прибывшего на похороны из Петербурга. Он возмущенно писал жене:

... Антон Павлович, которого коробило все пошлое и вульгарное, был перевезен в вагоне «для свежих устриц» и похоронен рядом с могилкой вдовы казака Ольги Кукареткиной. Это — мелочи, дружище, да, но когда я вспоминаю вагон и Кукареткину, — у меня сжимается сердце, и я готов выть, реветь, драться от негодования, от злобы. Ему — все равно, хоть в корзине для грязного белья вези его тело, но нам, русскому обществу, я не могу простить вагон «для устриц». В этом вагоне — именно та пошлость русской жизни, та некультурность ее, которая всегда так возмущала покойного¹³.

Поезд с вагоном, в котором везли гроб Чехова, прибыл 8 июля в Петербург, а на другой день в 7 ч. 30 мин. — в Москву, на Николаевский вокзал (ныне Ленинградский). Гроб с телом Чехова встречали представители распорядительного комитета, возглавляемого редактором *Русской мысли* Виктором Александровичем Гольцевым. Толпа и делегации с венками и цветами запрудили всю вокзальную площадь. Перед вагоном с гробом была отслужена лития.

О том, что на похоронах Чехова было много народу пишет литератор Н. Д. Телешов:

В Москве огромные толпы народа, запрудившие всю вокзальную площадь, переполненные депутациями платформы с венками и цветами сказали

¹² См. *Литературное наследство*, ук. соч., 909.

¹³ Е. П. Пешкова, ук. соч., 618.

первое слово о значительности потери. Как близкого, любимого и родного, всей Москвой встретили мы и проводили Чехова до его могилы в Новодевичьем монастыре.¹⁴

Гроб с возложенными на нем цветами был вынесен из вагона и на руках пронесен через вокзальный двор. Тяжелый свинцовый гроб от Николаевского вокзала до Новодевичьего монастыря несли учащаяся молодежь, среди которой был писатель Борис Зайцев. Зайцев так характеризует тех, кто прибыл на вокзал, кто шел в похоронном cortege и провожал гроб до самой могилы в Новодевичьем монастыре:

Встретить его на вокзал собрались средние русские люди, студенты и барышни, молодые дамы с заплаканными глазами, без генералов и полицейских, без промышленников и банкиров. Были интеллигенты и старшие, но только те, кто просто, сердцем любили его.

Помню и сейчас чувство, с каким поддерживал гроб, когда выносили мы его с Николаевского вокзала на площадь. Некоторое время несли на руках, потом поставили на катафалк. Толпа все-таки собралась порядочная. Когда шли по узенькой Доминиковской улице, из подвального этажа высунулся в окошко на уровне тротуара портной и испитым и замученным лицом, спросил: «Генерала хоронят?». «Нет, писателя». «Пи-са-те-ля!»¹⁵

За гробом шла вдова и близкие друзья покойного. За ними следовал белый катафалк и четыре горки с венками. Похоронную процессию сопровождали многочисленные полицейские. Городские власти опасались каких-либо противоправительственных демонстраций. Владелец похоронного бюро был ответственен за то, чтобы следование процессии не отклонялось от утвержденного направления, установленного охранным отделением и утвержденным московским обер-полицейстером.

Принявший на себя сношения с московской администрацией В. М. Немирович-Данченко получил вежливое предупреждение от обер-полицейстера:

... Свидетельствуя свое почтение, имею честь уведомить, что при следовании похоронной процессии с телом покойного писателя Антона Павловича Чехова мимо Художественного театра и мимо редакции «Русской мысли» разрешается отслужить литию, но при условии не произносить никаких речей или надгробных слов, посвященных памяти покойного.¹⁶

¹⁴ Н. Д. Телешов, «А. П. Чехов и встречи с ним,» *Красная панорама*, № 23, (1929), стр. 7; цит. по А. П. Чехов — *Материалы литературного музея Пушкинского дома* (Л.: «Наука,» 1982), стр. 26.

¹⁵ Б. К. Зайцев, *Чехов. Литературная биография* (Нью-Йорк: изд-во им. Чехова, 1954), стр. 242.

¹⁶ А. Б. Дерман, *Москва в жизни и творчестве А. П. Чехова* (М., 1948), стр. 190.

Родные писателя успели прибыть в Москву и принять участие в погребении Антона Павловича. Младший брат писателя, Михаил Павлович, так описывает движение похоронной процессии и церемонии погребения праха Антона Павловича в своих воспоминаниях:

Мы [мать, сестра, братья Иван и Михаил] приехали в Москву к самым похоронам. Нас встретил на вокзале [Курском] В. С. Миролубов [актер] и повез в карете к университету, так как тело уже прибыло из Петербурга и его несли с Николаевского вокзала в Новодевичий монастырь. Если бы наш поезд опоздал, то мы так бы и не попали на похороны. Несметные толпы сопровождали гроб, причем на тех улицах, по которым его несли, было прекращено движение трамваев и экипажей, и вливавшиеся в них другие улицы и переулки были перетянуты канатами. Нам удалось присоединиться к процессии только по пути [в Газетном переулке, ныне ул. Огарева], да и то с трудом, так как в нас не хотели признавать родственников покойного и не пропускали к телу. Вся московская молодежь, взявшись за руки, охраняла кортеж от многих тысяч сопровождавших, желавших поближе протиснуться к гробу.¹⁷

Мария Павловна с матерью Евгенией Яковлевной остановились около Художественного театра, где должны были отслужить одну из литий, которые намечались совершить на пути к Новодевичьему монастырю. Когда похоронная процессия остановилась у театра, перед совершением литии, Мария Павловна подошла к Ольге Леонардовне, стоявшей у гроба. «Мы обнялись, и я почувствовала, что она, — рассказывала Чехова, — одна из самых близких и дорогих мне людей»¹⁸.

На похоронах Чехова не могли присутствовать ни Бунин, ни Станиславский. В письме к М. П. Чеховой от 9 июля 1904 г. Бунин пишет:

Дорогой, горячо любимый друг, я буквально как громом поражен. А тут еще горе — у матери крупное воспаление легких, а ей под семьдесят лет... Не мог и не могу поэтому приехать в Москву, — прошу вас только помнить, что все ваши страдания в эти дни я переживаю с вами с невыразимой болью. Посылаю самый сердечный и горячий привет всем вашим и прошу вас — если будете в состоянии — напишите мне хоть слово о себе. Преданный вам всей душой,

И. Бунин¹⁹

¹⁷ «Похороны А. П. Чехова и его могила,» *А. П. Чехов — Материалы литературного музея...*, стр. 28. Вставки мои — А. И-Н.

¹⁸ Д. Н. Журавлев, *Жизнь. Искусство. Встречи* (М.: Всероссийское театральное о-во, 1985), стр. 269.

¹⁹ «Чехов и Бунин,» *Литературное наследство*, ук. соч., 400-401.

По аналогичной причине не мог приехать на похороны и К. С. Станиславский, так как сопровождал свою больную мать на курорт. 10 июля он шлет телеграмму вдове Чехова:

Мысленно присутствуем на горестном акте погребения нашего дорогого Антона Павловича. Молимся Богу за него и чтобы Бог облегчил Ваши страдания и поддержал бы мать, сестру, братьев и друзей. Елизавета и Константин Алексеевы.²⁰

Смерть Чехова застала дружившего с ним Горького в Петербурге. Он писал жене:

Смерть Чехова очень подавила и огорчила меня. Кажется, что я никогда еще не чувствовал ни одной смерти так глубоко, как чувствую эту. Жалко, обидно, тяжело. Я давно был уверен в том, что Антон Павлович — не жилец на этом свете, но не ожидал, что его смерть так тяжело ляжет на душу. Жалко и литературу нашу, она лишилась первоклассного художника и вдумчивого писателя, который еще мог бы много раз ударить по сердцам...²¹

Горький поспешил в Москву, присутствовал на похоронах и потом, вернувшись в Петербург, подробным письмом от 11 июля сообщает жене о своих впечатлениях от всего происшедшего в Москве. Оставляет неприятное впечатление брюзжащий тон, в котором он описывает похоронную процессию и его притворное негодование на то, что толпа уделяла так много внимания ему и бывшему с ним Федору Шаляпину, а не покойному.

Я предпочел бы на похоронах такого писателя, как Антон Павлович, видеть десяток искренно любивших его людей — я видел толпу «публики», ее было, м.б., 3-5 тысяч, и — вся она для меня слилась в одну густую, жирную тучу торжествующей пошлости.

...Над могилой ждали речей. Их почти не было. Публика начала строптиво требовать, чтобы говорил Горький. Везде, где я и Шаляпин являлись, мы оба становились сейчас же предметом упорного рассматривания и ощупывания. И снова — ни звука о Чехове. Что это за публика была? Я не знаю. Влезали на деревья и — смеялись, ломали кресты и ругались из-за мест, громко спрашивали: «Которая жена? А сестра? Посмотрите — плачут? — «А вы знаете — ведь после него ни гроша не осталось, все идет Марксу». — «Бедная Книппер!» — «Ну, что же ее жалеть, ведь она получает в театре 10000» — и т.д.

Все это лезло в уши, насильно, назойливо, нахально. Не хотелось слышать, хотелось какого-то красивого, искреннего, грустного слова, и никто не сказал его. Было нестерпимо грустно. Шаляпин заплакал и стал

²⁰ *Переписка О. П. Книппер-Чеховой (1896-1959)...*, стр. 60.

²¹ А. П. Пешкова, ук. соч., 618.

ругаться: «И для этой сволочи он жил, и для нее он работал, учил, упрекал». Я его увел с кладбища.²²

По-видимому, Горький и Шаляпин стояли не там, где находились родные и близкие Чехова и другие почитатели личности и творчества писателя. А к похоронным процессиям крупных общественных деятелей всегда присоединяется множество уличных зевак и посторонних обывателей. Так было и на похоронах Гоголя, Достоевского, Некрасова, Тургенева. Видимо, этого не избежать.

После отпевания были сказаны прочувствованные слова, но не было никаких антиправительственных выступлений. Почему же сам Горький не выступил? Он обещал написать похоронную статью под названием «Чудовище,» в которой собирался заклеймить недостойное поведение толпы и защитить доброе имя Чехова от обывательщины. Обещал — но не выполнил.

После отпевания и кратких траурных речей, гроб был опущен в могилу рядом с могилой отца писателя, Павла Егоровича Чехова. Родные бросили на прощание горсть земли на гроб и «могила закрылась навсегда,» как писал Михаил Павлович Чехов. Но мог ли он ожидать, что вечный покой брата будет в будущем нарушен, могила разрыта и останки покойного будут вновь похоронены, правда невдалеке — на Новодевичьем кладбище, по соседству с монастырем (см. справку в конце статьи).

Венков с лентами и цветов было так много на могиле Чехова, что могильный холм оказался погребен под ними. Только возвышался крест с лампадкой. Среди венков с надписями были: «От Константина, Марии, Кирила, Игоря Алексеевых» (т.е. от Станиславских), «Скорбно Шаляпин», «От редакции *Русской мысли*», «От московских врачей», «От С.-Петербургского городского общественного управления», «Московский Художественный театр в беспредельном горе», «Памяти великого певца серых будней и больных людей» и др.

Б. Зайцев заканчивает свои воспоминания о похоронах Чехова следующими словами:

Все шло медленно и торжественно. Солнце сияло, набежали потом тучки, брызнул дождь, несильный, скоро прошел. В Новодевичьем зелень блестя, перезванивали колокола.

Уходящая туча, капли с дерев, отдельные капли с неба, кусок радуги, пересекавший павлиньим узором тучу, золото куполов, блеск крестов,

²² Там же, 618-620.

ласточки, прорезавшие воздух, могила, толпа — это и был уход от нас Чехова, упокоение его в том Новодевичьем, куда он ходил из клиники, выздоравливая, стоял скромно у стенки в храме, слушая службу и пение новодевичьих монашенок.²³

Только 2 июля 1908 г. в годовщину смерти Чехова был установлен белый памятник работы архитектора Л. М. Браиловского: четырехгранный в виде часовенки, с двухскатной крышей и тремя главками. В переднюю грань был вставлен образ и могила была окружена ажурной решеткой.

В очерке «На могиле у А. П. Чехова,» опубликованном 4 июля 1908 г. в *Петербургской газете*, приводятся следующие данные о состоянии могилы:

В глубине кладбища Новодевичьего монастыря в Москве, «около кривого дерева», как определяют кладбищенские сторожа, находится могила А. П. Чехова. Она была бы совершенно незаметна, если бы не памятник над соседней могилой, где похоронен отец Антона Павловича.

С небольшим неделю тому назад поставили на могиле памятник и место обнесли железной решеткой. Памятник мраморный, сравнительно небольшой. Заметим, что надпись на памятнике с именем и фамилией усопшего выбита на мраморе совершенно неразборчиво.

Ни цветов, ни венков на могиле нет...

В первое время после смерти писателя было не то. На могилу А. П. совершалось как бы паломничество. Ежедневно десятки, сотни людей приходили поклониться дорогой могиле. Но время — синоним забвения...

Некоторые поклонники А. П. Чехова сетовали на «убожество» надгробия на его могиле и обвиняли Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову в том, что она недостаточно любила Антона Павловича и поставила небольшой и невпечатлительный памятник. Многие же находили, что надгробие работы Браиловского продуманно отражает строгую скромность, которой отличался Антон Павлович Чехов.

В том же 1908 г., через четыре года после смерти писателя, в Баденвейлере, на средства, собранные артистами Московского художественного театра, был торжественно воздвигнут памятник Чехову. Бронзовый бюст писателя стоял на высоком гранитном подножии. Во время Первой мировой войны бюст Чехова пошел на переплавку. Известно, что в 1963 г. в Баденвейлере была установлена мемориальная плита: «Доброму человеку и врачу, великому писателю Антону П. Чехову. Родился 29.1.1860 г. в Таганроге. Умер 15.7.1904 г. в Баденвейлере.»

²³ Б. К. Зайцев, ук. соч., стр. 242-243.

Вечный покой Чехова был нарушен почти через 30 лет. Как сообщает Дерман А.:

16 ноября 1933 года, ввиду реорганизации кладбища Новодевичьего монастыря, гроб с останками Чехова был извлечен из могилы на старой территории кладбища и перенесен на его новую территорию, где опущен в могилу близ аллеи, вдоль которой расположены могилы артистов Московского Художественного театра. На могиле писателя — белый мраморный памятник, сооруженный еще в 1908 году...²⁴

К тому времени, когда вышла книга А. Дермана (1948 г.), на Новодевичьем кладбище были похоронены: В. И. Немирович-Данченко (1858-1943), В. И. Качалов (1879-1948), И. М. Москвин (1874-1946). После перемещения праха Чехова, на этом кладбище погребен К. С. Станиславский (Алексеев, 1863-1938), «открывший» сюда дорогу усопшим актерам его театра. Всех их пережила Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, умершая в возрасте 91 года (1868-1959). Там же покоится писатель-драматург Михаил Афанасьевич Булгаков (1891-1940).

*
* *
*

Иногда возникают недоразумения из-за того, что смешивают два кладбища: кладбище Новодевичьего монастыря и примыкающее к нему просто Новодевичье кладбище.

Новодевичий монастырь (Богородице-Смоленский) — женский монастырь в югозападной части Москвы (ныне Лужники) был основан в 1524 г. Великим князем Василием III Иоанновичем в честь взятия Смоленска. В XVI-XVII вв. в нем постригались женщины из царской фамилии и знатных боярских родов: например, Ирина Годунова, жена царя Феодора Иоанновича. В 1598 г. в Новодевичьем был призван на царствование Борис Годунов. В 1689 г. в монастыре была заточена царевна София Алексеевна, сестра Петра I.

После октябрьской революции монастырь был закрыт, а с 1922 г. — превращен в музей. В 1934 г. он стал филиалом Исторического музея.

На кладбище Новодевичьего монастыря покоится ряд русских дореволюционных писателей и деятелей культуры. Там и был похоронен в 1904 г. А. П. Чехов.

²⁴ А. Б. Дерман, ук. соч., стр. 193.

Новодевичье кладбище (Лужнецкий пр., 2) находится рядом с монастырем в Лужниках. Современная его площадь — 6,4 га. Кладбище возникло в XVI в. на территории Новодевичьего монастыря, а в XVII-XVIII вв. стало обычным местом погребения московской знати и церковных деятелей, в XIX в. — интеллигенции и купечества. В 1898 г. за южной стеной монастыря было открыто самостоятельное Новодевичье кладбище (известное под названием «старое кладбище»), которое в 1898-1904 гг. было обнесено стеной. В 1949 г. территория кладбища была расширена на юг (и стала известна под названием «новое кладбище»), а в 1950-56 гг. были сооружены стены, ворота и служебные помещения. В стенах сооружен колумбарий.

На Новодевичьем кладбище погребено множество писателей и деятелей культуры советского периода. В 1971 г. здесь был погребен опальный Никита Хрущев.

В 30-е годы сюда были перенесены с других московских кладбищ останки и памятники А. П. Чехова (с кладбища Новодевичьего монастыря), Н. В. Гоголя (с кладбища Данилова монастыря), С. Т. Аксакова (с кладбища Симонова монастыря) и актрисы М. Н. Ермоловой. Здесь же покоится и О. Л. Книппер-Чехова.

В 1966 г. на Новодевичье кладбище был перевезен из Англии прах Н. П. Огарева, а в 1985 г., по соглашению с родственниками Федора Шаляпина, и его прах был перевезен сюда из Парижа.

Доступ на кладбище разрешается только по специальным пропускам.

Докторские диссертации о Чехове в США и Канаде

(до 1983 г. включительно)

Екатерина Филипс-Юзвиг*

Так же, как я отметила в своей работе, посвященной диссертациям о Тургеневе (см. *Записки*, т. XVI, 1983 г.), научный интерес к Чехову и его творчеству совпадает с сильно возросшим числом диссертаций в эти годы в Америке вообще и с периодом наибольшего расцвета славяноведения в американских университетах в частности. Всего в США и Канаде о Чехове написано 35 докторских диссертаций. Из них 6 диссертаций приходится на 1980-83 гг., 21 диссертация на 70-е годы, 6 на 60-е и только по одной диссертации на 40-е и 30-е годы.¹

Нижеследующий список диссертаций о Чехове составлен согласно обратному хронологическому порядку.

“The Art of Anton Chekhov: Principles of Technique in His Drama and Fiction.” — Eisen, Donald Gilbert (Ph.D. 1982 University of Pittsburgh) 720 p. 43/05A, p. 1347 DE082-22786.

“The Development of the Chekhovian Scene: A Study in Dramatic Structure.” — Master, Carol Tendler (Ph.D. 1982 Columbia University) 229 p. 43/05A, p. 1348 DE082-22445.

“A Langerian Analysis of Chekhov’s Major Plays.” — Blair, Rhonda Louise (Ph.D. 1982 University of Kansas) 335 p. 43/08A, p. 2498 DEP83-01711.

* Ек. Филипс-Юзвиг — профессор русского языка и литературы, глава Славянского отдела университета Висконсин-Милуоки.

¹ *Comprehensive Dissertation Index, 1861-1972*, (Ann Arbor, Mich.: Xerox University Microfilms, 1973) and *Yearly Index between 1973 and 1983*.

- "The Illusion of Off-Stage Life in Theatre and Its Application to Chekhov's Drama: An Analysis of 'The Sea Gull'." — Slejskova, Nadezda (Ph.D. 1981 Mc Gill University [Canada]) 42/04A, p. 1660.
- "The Implicit Semantic Unities in Chekhov's Work of 1886-89." (Russian Text) — Senderovich, Marena (Ph.D. 1981 New York University) 303 p. 42/12A, p. 5143 DE082-11019.
- "The Motif of Loneliness in Selected Dramas by Gerhart Hauptmann and Anton Chekhov." — Majstorovic, Savka (Ph.D. 1980 The Florida State University) 213 p. 41/01A, p. 237 DEM80-16301.
- "The Image of the Doctor in Čexov's Works." — Polakiewicz, Leonard Anthony (Ph.D. 1978 The University of Wisconsin-Madison) 364 p. 40/03A, p. 1506 DEL79-02422.
- "Literary Allusion in Anton Chekhov's Short Stories (1889-1904)." — Saal-Loso, Christine (Ph.D. 1978 Stanford University) 181 p. 39/02A, p. 916 DDK78-14203.
- "Structural Irony in Chekhov's Stories." — Forowa, Natalie Irene (Ph.D. 1978 University of Pennsylvania) 112 p. 39/07A, p. 4314 DEL78-24720.
- "A Study of the Endings of Anton Chekhov's Short Stories." — Frydman, Anne (Ph.D. 1978 Columbia University) 292 p. 39/08A, p. 4973 DEL79-04077.
- "Chekhovian Dramaturgy in the Plays of Tennessee Williams, Harold Pinter, and Ed Bullins." — True, Warren Roberts (Ph.D. 1976 The University of Tennessee) 167 p. 37/08-A, p. 5131 DCJ77-03691.
- "The Doctor in Chekhov's Works." — Scielzo, Caroline Anne Gray (Ph.D. 1976 New York University) 201 p. 37/09-A, p. 5879 DCJ77-05464.
- "Anton Chekhov and American Theater in the Fifties: A Study in Influence." — Walters, Mary Ann (Ph.D. 1975 Michigan State University) 220 p. 36/06-A, p. 3705 DCJ75-27350.
- "Chekhov, and Beckett: An Exploration of Their Tragicomic Drama." — Strongin, Carol Diane (Ph.D. 1975 Brown University) 264 p. 37/01-A, p. 302 DCJ76-15724.
- "Chekhov Unbound: An Exploration of Untranslatable Material." — Berton, Luba Helmann (Ph.D. 1975 The University of Michigan) 162 p. 36/10-A, p. 6662 DCJ76-09344.
- "The Dimensions of Language, Character, Time and Space in Chekhov's Major Plays." — Hellweg, John D. (Ph.D. 1975 University of California, Berkeley) X1975.
- "Early Chekhov: Development of Character and Meaning in the Short Stories, 1880-1887." — Lindsey, Byron Trent (Ph.D. 1975 Cornell University) 195 p. 36/02-A, p. 930 DCJ75-17314.
- "Aspects of Chekhov's Comedy: 1880-1887." — Lantz, Kenneth Alfred (Ph.D. 1974 University of Toronto [Canada]) 37/05-A, p. 2930.
- "Chekhov and Katherine Mansfield: A Study in Literary Influence." — Kurylo,

- Charanne Carroll (Ph.D. 1974 The University of North Carolina at Chapel Hill) 218 p. 35/06-A, p. 3748 DCJ74-26899.
- “Dramatizations of Social Change: Herman Heijerman’s Plays As Compared With Selected Dramas by Ibsen, Hauptmann and Chekhov.” — Yoder, Hilda Van Neck (Ph.D. 1974 Indiana University) 158 p. 35/01-A, p. 486 DCJ74-14189.
- “Chekhov as Viewed by His Russian Literary Contemporaries.” — Urbanski, Henry (Ph.D. 1973 New York University) 169 p. 34/08-A, p. 5208 DCJ74-01977.
- “Concepts of Time in the Works of Anton Čexov (Chekhov).” — Frost, Edgar Lee (Ph.D. 1973 University of Illinois at Urbana-Champaign) 296 p. 34/11-A, p. 7229 DCJ74-12019.
- “Modes of Address in Čexov’s (Chekhov’s) Plays. (Russian text).” — Filipp, Valerie (Ph.D. 1973 New York University) 294 p. 34/03-A, p. 1266 DCJ73-19917.
- “The Use of Irony in Čexov’s (Chekhov’s) Stories.” — Narin, Sandra G. (Ph.D. 1973 University of Pennsylvania) 220 p. 34/04-A, p. 1925 DCJ73-24201.
- “The Potential for Growth and Change: Chekhov’s Mature Prose, 1888-1903.” — Katsell, Jerome Howard (Ph.D. 1972 University of California, Los Angeles) 246 p. 33/10-A, p. 5728 DCJ73-10437.
- “Chekhovian Ritual in the Avant-Garde Theatre.” — Hubbs, Clayton Allen (Ph.D. 1971 University of Washington) 302 p. 32/05-A, p. 2692. 71-28426.
- “Women in Chekhov’s Prose Works.” — Clyman, Toby Wainshtroch (Ph.D. 1971 New York University) 192 p. 32/04-A, p. 2052. 71-24746.
- “Chekhov and Some Chekhovians in the English-Speaking Theater, 1910-1935.” — Gottlieb, Lois Jane (Ph.D. 1969 The University of Michigan) 261 p. 31/02-A, p. 757. 70-14531.
- “Chekhov as Moralist: The Man With a Hammer.” — Kobler, Mary Turner Spencer (Ph.D. 1968 The University of Texas at Austin) 200 p. 29/02-A, p. 607. 68-10854.
- “Ts’ao Yu, The Reluctant Disciple of Chekhov and O’Neill: A Study in Literary Influence.” — Lau, Joseph Shiu-Ming (Ph.D. 1966 Indiana University) 150 p. 27/12-A, p. 4256. 67-03689.
- “Chekhovian Dramatic Innovations.” — Moravcevic, Nicholas (Ph.D. 1964 The University of Wisconsin) 366 p. 25/06, p. 3579. 64-12737.
- “Chekhov in the English Short Story.” — Eschliman, Herbert Ray (Ph.D. 1960 University of Minnesota) 248 p. 21/04, p. 889. 60-03511.
- “The Flight of a Seagull: Chekhov’s Plays on the English Stage.” — Tracy, Robert Edward (Ph.D. 1960 Harvard University) X1960, p. 115.
- “English and American Criticism of Chekhov.” — Meister, Charles W. (Ph.D. 1949 University of Chicago) 273 p. W1949, p. 155.
- “Anton Chekhov, The Voice of Twilight Russia.” — Toumanova, Nina A. (Ph.D. 1937 Columbia University) 239 p. W1937, p. 94.

Новейшее о Чехове Его сочинения и труды о нем Материалы для библиографии*

*А. Иванов-Натов***

І. Сочинения А. П. Чехова

1. Чехов А. П. — Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах: Сочинения — 18 т.; письма — 12 т., «Наука», Л., 1985.
2. Чехов А. П. — Сочинения в 12-ти томах (илл. П. Пинкисевича), «Правда», М. 1985 (Б-ка «Огонек»).
3. Чехов А. П. — Сочинения в 4-х томах (илл. С. А. Алимова), «Правда», М. 1984.
4. Чехов А. П. — Драматические произведения в 2-х томах (сост. А. В. Викторов), «Искусство», Л., 1985 (Б-ка рус. драматургии).
5. Чехов А. П. — Повести; рассказы (худож. С. Тюнин), «Моск. рабочий», М., 1985, 335 с.
6. Чехов А. П. — Повести и рассказы, «Днипро», Киев, 1985, 400 с.
7. Чехов А. П. — Человек в футляре; Крыжовник: О любви (вступ. ст. и библиогр. списки В. Б. Катаева; худож. Н. В. Родионов), «Книга», М., 1985, 191 с. (Книга и время).
8. Чехов А. П. — Рассказы; «Юбилей» (сост., вступ. ст. Э. А. Полоцкой), «Сов. Россия», М., 1985, 380 с.
9. Чехов А. П. — Из Сибири; Остров Сахалин, «Правда», М., 1985, 453 с.

* Формат согласно несколько измененным правилам русскоязычной библиографии.

** См. биографическую справку на стр. 157.

10. Чехов А. П. — Из Сибири; Остров Сахалин; Рассказы. Письма (сост. В. К. Гайдук), Вост. Сиб. кн. изд-во, Иркутск, 1985, 416 с.
11. Чехов А. П. — Документы. Фотографии (Авт.-сост. И. Варенцова, Г. Щеболева), «Сов. Россия», М., 1985.
12. Чехов А. П. — Повести и рассказы (сост. В. Д. Седегова; илл. М. М. Погребинского), Кн. изд-во, Ростов н/Д, 1984, 478 с.
13. Чехов А. П. — Избранное; рассказы (сост. М. А. Федотовских), Сред. Урал. книжн. изд-во, Свердловск, 1984, 542 с.
14. Чехов А. П. — Остров Сахалин. (Вступ. ст. и примеч. М. Л. Семанова), «Сов. Россия», М., 1984, 368 с. (Б-ка рус. худож. публицистики).
15. — Переписка А. П. Чехова в 2-х томах (сост. М. П. Громов, А. М. Долотова, В. Б. Катаев) — «Худож. лит.», М., 1984 (Переписка рус. писателей).

II. Книги о Чехове

1. Зайцев Борис. — Чехов. Литературная биография. — Изд. им. Чехова, Нью-Йорк, 1954, 262 с.
2. Бунин И. А. — О Чехове. — Незаконченная рукопись. Пред. М. А. Алданова. — Изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1955, 414 с.
3. Ермилов В. — А. П. Чехов. — Изд. дополненное. — М., «Сов. писатель», 1959, 496 с.
4. Лидин Вл. — Слово о Чехове (К 100-летию со дня рождения). М., «Знание», 1959, 30 с.
5. Эренбург Илья. — Перечитывая Чехова. М. Госиздат худож. лит., 1960, 112 с.
6. Чуковский Корней. — О Чехове. М., «Худож. лит.», 1967, 208 с.
7. Чудаков А. П. — Поэтика Чехова. М., «Наука», 1971, 292 с.
8. Паперный З. — Записные книжки Чехова. — М., «Сов. писатель», 1976, 392 с.
9. Семенова М. Л. — Чехов-художник (Серия «Б-ка словесника»), М., «Просвещение», 1976.
10. Чуковский Корней. — О Чехове. Человек и мастер. М., Детиздат, 1976.

11. Бердников Г. — Чехов (сер. «Жизнь замечательных людей»). 2-е изд. М., «Молодая гвардия», 1978.
12. Бройде Э. — Чехов. Мыслитель-художник (100-летие творческого пути). Frankfurt/M., Polyglot-Druck GmbH, 1980, 208 pp.
13. Бердников Г. — Чехов — драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. — 3-е доработ. и доп. изд. — М., «Искусство», 1981, 356 с.
14. Чехов М. П. — Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. Воспоминания. (Вступ. ст. О. Н. Ефремова. Комментар. Е. М. Сахаровой), М., «Худож. лит.», 1981, 335 с.
15. Антонов Д. А. — Чеховские университеты, «Чеховград», 1982, 216 с.
16. Бройде Э. — К проблематике чеховских университетов. — Изд. Свободного ун-та им. А. П. Чехова, ФРГ, 1982, 80 с.
17. Косман Л. — Новая книга о Чехове (рецензия на кн. Веры Готтлиб, изданную по-английски «Чехов и водевили. Изучение чеховских одноактных пьес», изд. Кэмбридж юниверсити пресс, 1982, 224 с.).
18. Паперный З. — «Вопреки всем правилам...». Пьесы и водевили Чехова. М., «Искусство», 1982, 285 с.
19. Полоцкая Э. А. — Пути чеховских героев, книга для учащихся. М., «Просвещение», 1983, 98 с., илл.
20. Бердников Г. — А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. — 3-е изд. дораб. — М., «Худож. лит.», 1984, 511 с.
21. Юшманова Н. Е. — А. П. Чехов: уроки нравственности, М., «Знание», 1985, 64 с.

III. Материалы о Чехове в сборниках

1. Бабореко А. — И. А. Бунин. Материалы для биографии, 1870-1917. 1-е издание: «Худож. лит.», 1967, 302 с. с илл.; 2-е изд.: 1983, 351 с. с илл. (Значительное количество страниц уделено Чехову).
2. Громов М. П. — Антон Чехов: первая публикация, первая книга. Сб. «Прометей», т. 2, «Молод. гвардия», 1967, с. 162-78.

3. Гроссман Леонид. — Роман Нины Заречной (предисловие И. Андронникова). Сб. «Прометей», т. 2, «Мол. гвардия», 1967, с. 218-89.
4. Книппер-Чехова Ольга Леонардовна. — Переписка, 2 тома. М., «Искусство», 1972 (Часть первая: Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым. 1902-1904, 448 с.; часть вторая: Переписка. 1896-1959. Воспоминания об О. Л. Книппер-Чеховой, 432 с., с илл.).
5. Скафтымов А. — Нравственные искания русских писателей (Статьи и исследования о русских классиках). М., «Худож. лит.», 1972, 544 с.
О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова, с. 339-80; О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь», с. 381-403; К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова, с. 404-35; Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях, с. 436-56.
6. Белкин А. А. — Читая Достоевского и Чехова (Статьи и разборы). Вст. статья Р. Коминой. Сост. И. Питляр и Н. Садовников. М., «Худож. лит.», 1973, 304 с.
7. Бялый Г. А. — Русский реализм конца XIX века. — Изд. Ленингр. ун-та, 1973, 168 с. (Заметки о художественной манере А. П. Чехова, с. 149-68).
8. Пруцков Н. И. — Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы, Л., «Наука», 1974, 204 с.
Глава пятая: Об одной параллели («Анна Каренина» Толстого и «Дама с собачкой» Чехова), с. 177-91; глава шестая: А. П. Чехов и И. Ф. Анненский («Дама с собачкой» и «Разлука»), с. 192-202.
9. Западов А. — В глубине строки: о мастерстве читателя. Изд. 2-е, допол. М., «Сов. писатель», 1975, 296 с. («Читая Чехова», с. 159-192).
10. Гительман Л. — Русская классика на французской сцене. — Л., Ленингр. отд. «Искусство», 1978, — 175 с., 16 л. илл. (Глава пятая: Чехов у Питоевых и Барро, с. 95-133).
11. Катаев Валентин. — Почти дневник. Изд. 2-е допол. М., «Сов. Россия», 1978, 384 с. («Чехов», с. 312-322).
12. Смелянский Анатолий. — Наши собеседники. М., «Искусство», 1981, 367 с. с илл. (Русская классич. драматургия на сцене сов. театра 70-х гг.; глава 8-я, с. 267-305).
13. Кулешов В. И. — Этюды о русских писателях (исследования и характеристики). Изд. Московского ун-та, 1982, 264 с. (Реализм А. П. Чехова и натурализм и символизм в русской литературе его времени, с. 245-61).

14. Стариков Д. — Перечитывая классику. (Изд. второе, дополненное). М., «Сов. писатель», 1983, 368 с. (Очерки о Чехове: Еще о «хороших людях», с. 236-45; Всегда сегодня, с. 246-327).
15. Авилова Л. А. — Рассказы. Воспоминания (сост. и прим. Н. А. Авиловой, вступ. И. А. Гофф). М., «Сов. Россия», 1984, 336 с. с илл., порт. (Воспоминания о встречах с Л. Толстым, М. Горьким; о премьерах чеховских пьес. Большая часть кн. посвящена Чехову).
16. Гусев Владимир. — Рождение стиля. — М., «Сов. Россия», 1984, 362 с. («Разные Чеховы» в современной прозе, с. 146-62).
17. Коновалов Д. А. — Дорогие имена. Рассказы краеведа. М., «Москв. рабочий», 1984, 128 с. (А. П. Чехов в «скопинском деле», с. 14-29).
18. Лакшин В. Я. — Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. — М., «Сов. писатель», 1984, 368 с. (Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, с. 8-19).
19. Мацкин А. — Портреты и наблюдения. — М., «Искусство», 1984, 440 с. (Станиславский: личность и взгляды на искусство: образы Чехова, с. 46-68).
20. Пермякова В. Ф. — Дом-музей А. П. Чехова в Ялте (путеводитель). Симферополь, «Таврия», 1984, 86 с. с илл.
21. Журавлев Д. Н. — Жизнь. Искусство. Встречи. — М., Всероссийское театр. об-во, 1985, 373 с. с илл. (Чехов, с. 203-14; М. П. Чехова, с. 267-70; О. Л. Книппер-Чехова, с. 217-78).
22. Сахарова Е. М., Семибратова И. В. — Судьбы замечательных людей. М., «Книга», 1985, 144 с. («Чайка» Чехова, с. 121-28 с библи.).
23. Шубин Б. М. — Дополнение к портретам (Скорбный лист, или История болезни Александра Пушкина. Доктор А. П. Чехов (изд. 4-е допол.). — М., «Знание», 1985, 224 с. с илл. (Д-р Чехов, с. 105-222).
24. — «Литературное наследство. Чехов». — Т. 68. М., Изд. АН СССР, 1960, 976 с.

Федин Конст. — Слово о Чехове, с. V-VII; Рыльский Максим — Чехов-художник, с. VIII-X; Ауэзов Мухтар — Светлая вершина русской литературы, с. XI-XII. Неизвестные произведения и рукописи Чехова — с. 1-128; Вновь найденные рукописи Чехова, с. 129-146; Новонайденные и несобранные письма Чехова, с. 149-264; Дарственные надписи на книгах и

- фотографиях, с. 265-92; Неизданные письма к Чехову: Плещеева, Куприна, Бунина, Мейерхольда; Письма к Чехову о студенческом движении 1899-1902 гг., с. 293-478; Чехов в неизданных дневниках современников, с. 479-528; Воспоминания о Чехове — З. Е. Пичугина, К. А. Коровина, Н. В. Голубева, К. А. Каратыгиной, М. К. Зеньковецкой, А. С. Фельдмана, А. С. Яковлева, А. А. Хотинцевой, Е. П. Пешковой, А. П. Сергеевко, Л. К. Федоровой, И. А. Бунина, И. Н. Альтшулера (перепечатка из «Нового Журнала» Н. Й., 1943, кн. IV), с. 531-702; Чехов за рубежом, с. 705-832; Чехов о работе над рукописями начинающих писателей, с. 835-854; Чехов в письмах брата Михаила Павловича, с. 855-870; Толстой о Чехове (неизвестные высказывания), с. 871-876; Чехов на XXVIII Передвижной выставке 1900 г., с. 876-879; Библиография воспоминаний о Чехове, с. 881-935.
25. — Сб. «Прометей», т. 2. М., «Молод. гвардия», 1967, 367 с. с илл. (Громов М. П. — Антон Чехов: первая публикация, первая книга, 162-78; Гроссман Леонид. — Роман Нины Заречной, 218-89 с библ.).
 26. — Искусство анализа художественного произведения (пособие для учителей). — М., «Просвещение», 1971, 240 с. (Я. Г. Нестурх — Чтение пьесы по ролям как прием анализа: А. П. Чехов, «Вишневый сад», с. 212-40).
 27. — Сб. «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974.
 28. — Литературные направления и стили (сб. статей к 75-летию проф. Г. Н. Пospelова). Изд. Московского ун-та, 1976, 391 с. (Б. А. Ахундова — О «лирическом романе» А. П. Чехова [о причинах, не позволивших Чехову осуществить замыслы романов], с. 276-86).
 29. — Литературное наследство (из истории русской литературы и общественной мысли. 1860-1890) т. 87. М., «Наука», 1977, 728 с.
А. П. Чехов: новонайденные телеграммы к А. С. Суровину, 258-62; К истории работы над книгой «Остров Сахалин», с. 263-300; Чехов в воспоминаниях и дневниковых записях современников: В. Л. Книппер (Нардов) — последнее свидание с Чеховым, с. 301-03; Записи о Чехове в дневниках С. И. Смирновой-Сазоновой, с. 304-18; Записи о Чехове в дневниках Б. А. Лазаревского, с. 301-56.
 30. — Русские писатели в Москве. «Москов. рабочий», 1977, 860 с. с илл. (Е. Балабанович и др., «Антон Павлович Чехов», с. 631-59).
 31. — Сб. Чеховские чтения в Ялте (Чехов и русская лит-ра), М., 1978, 168 с. (В. Кулишев — Чехов и Достоевский, 50-7; В. Катаев — Чеховский «рассказ открытия» и традиции

- рус. лит., с. 57-65; В. Линков, 73-81; М. Громов — Чехов и соврем. ему лит. критика, 123-30; М. Строева, — Чехов и сов. драма, 131-40 и др. статьи).
32. — Сб. «Литературные произведения в днижении эпох». М., «Наука», 1979, 288 с. (Э. А. Полоцкая — «Вишневый сад», Жизнь во времени, с. 229-87; библиограф. 100 названий).
 33. — Жанр: Эволюция и специфика (межвузовский сб. Вопросы русского языка и лит-ры). Кишинев, «Штиинца», 1980, 156 с. (Л. И. Пох — Незавершенные сюжетные эскизы в «Записных книжках» А. П. Чехова и его рассказы 90-х гг., с. 95-103).
 34. — Русская литература в оценке современной зарубежной критики. Изд. Московского ун-та, 1981, 288 с.
 Сохряков Ю. — Чехов и «театр абсурда» в истолковании Д. К. Оутс, с. 77-87; А. Владимиров — Драматургия А. П. Чехова в оценке английского и американского литературоведения 60-х гг., с. 222-35; В. Катаев — Чехов в Англии семидесятых... О книгах Дж. Стайна, Д. Магаршака, Х. Питчера, В. Смита и Д. Пристли, посвященных творчеству Чехова, с. 236-55.
 35. — «Яснополянские записки Д. П. Маковицкого». У Толстого (1904-1910). «Лит. наследство», том 90-ый в 4-х книгах, М., «Наука», 1981. (Во всех четырех упоминается Чехов и в беседах упоминалось св. 50 произведений Чехова).
 36. — А. П. Чехов. Материалы литературного музея Пушкинского дома. Л., «Наука», ленингр. отд., 1982, 164 с.
 37. — Вопросы русской литературы (Республиканский межведомственный науч. сборник). Изд. при Львовском ун-те, 1982, вып. 2 (40), 128 с. (А. Чернова — И. Друцэ и А. Чехов [Опыт сравнительно-стилистич. анализа], с. 37-41).
 38. — Литературно-критические опыты и наблюдения (Вопросы русского языка и литературы. Межвузовский сборник). Кишинев, «Штиинца», 1982, 156 с. (Пох Л. И. — Вопрос о «необыкновенном человеке в записных книжках А. П. Чехова и его рассказах 90-х гг.», с. 67-74).
 39. — «Вершины». Книга о выдающихся произведениях русской лит-ры. (Сост. и общая ред. В. И. Кулешова.) — М., Дет. лит., 1983, 430 с. (В. И. Кулешов — Маленькая трилогия: «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» А. П. Чехова, с. 328-56).
 40. — История русской литературы. т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881-1917). — Л., «Наука», Ле-

нингр. отд., 1982, 784 с. (ред. тома, К. Д. Муратова. Глава шестая — Антон Чехов [Г. А. Бялый], с. 177-230).

41. — Писатели чеховской поры. (Избранные произведения писателей 80-90-х гг. в двух томах). М., «Худож. лит.», 1983. (Вступит. статья С. Букчина — «Чеховская артель», точки соприкосновения с Чеховым). Рецензия: Лит. обозрение, 1985, 2, с. 55-7.
42. — Спутники Чехова. — Изд. Москов. ун-та, 1983 (Вступит. статья В. Катаева — Чехов и его лит. окружение). Рецензия: Лит. обозрения, 1985, 2, с. 55-7.
43. — Творческий метод А. П. Чехова. Межвуз. сб. науч. трудов. Ростов н/Д. РГПИ, 1983, 144 с.
44. — Чеховские чтения в Ялте. Чехов в Ялте. Сб. науч. трудов (Материалы конференции, Ялта 1981, редколлегия В. И. Кулишев и др.), ГБЛ, М., 1983, 153 с.
45. — А. П. Чехов. Документы. Фотографии: Альбом (Авт. введение: Э. А. Полоцкой., М., «Сов. Россия», 1984, 196 с. с илл. (на рус. и англ. языках).
46. — На родине Чехова: Путеводитель-справочник. Ростов н/Д, книж. изд-ство, 1984, 144 с.
47. — От Некрасова до Чехова: Рус. драматургия второй пол. XIX в. (Сост., вступ. ст. Н. Тарховой). М., «Правда», 1984, 560 с.
48. — Памятные книжные даты. 1985 (Чехов, 125 лет со дня рождения). М., «Книга», 1985, 288 с. (см. с. 100-03).

IV. Статьи о Чехове в периодической печати (журналы и газеты)

1. Грачева И. В. — «Рассказ А. П. Чехова 'Происшествие' и его источники». Рус. лит-ра, 1979, 4, с. 193-94.
2. Охотина Г. А. — «Салтыков-Щедрин и Чехов (проблема 'мелочей жизни')». Рус. лит-ра, 1979, 2, с. 117.
3. Бердников Г. — «Чехов в современном мире». — Вопросы лит-ры, 1980, 1, с. 65-97 (Чехов в английской, американской, французской и западно-германской литературе).
4. Нинов А. — «Чехов и Бальмонт». — Вопросы лит. 1980, 1, с. 98-130. (Из поэтов-современников Чехов выделял в молодые годы — Надсона, а в более зрелые годы — Бальмонта. Письма Бальмонта к Чехову).

5. Бердников Г. — «Гоголь и Чехов (К вопросу об историч. судьбах творческого наследия Н. В. Гоголя)». Вопросы лит-ры, 1981, 8, с. 124-62.
6. Чичерин А. В. — «Лексическая основа чеховского стиля». Рус. лит-ра, 1982, 3, с. 112-18.
7. Бердников Г. — «Чехов и Достоевский». Вопросы лит., 1984, 2, с. 105-150.
8. Гершаник А. Н. — «К вопросу о датировки первой пьесы А. П. Чехова». Русская лит-ра, 1984, 3, с. 192.
9. Бархатов Алексей. — «Теорема творчества (фильм «Успех»: Чехов и современность)». Лит. Россия, 25 января 1985, с. 9.
10. Бердников Г. — «Признание. (Чехов удостоивается Пушкинской премии...)». Вопросы лит., 1985, 1., с. 106-49.
11. Билинкис Я. — «Многомерная подлинность (А. П. Чехов и пути передовой теории)». Лит. обозрение, 1985, 1., с. 29-33.
12. Бурнашева Н. — «Постигнуть тайну красоты». В мире книг, 1985, 6, с. 67-9. (О работе скульптора М. К. Аникушина над скульптурным проектом памятника А. П. Чехова в Москве по конкурсу 1960 г.).
13. Видуэцкая И. — «Чехов и мировая литература (обзор материалов Всесоюзной конференции)». Вопросы лит., 1985, 7, с. 268-272.

Аннотированы доклады: Э. Полоцкая, «Ранний этап мировой известности Чехова»; Д. Урнов, «Чехов в англо-американском мире»; В. Никитин, «Чехов во Франции»; Т. Мотылева, «Чехов и Томас Манн (новые материалы)»; Е. Сахаров, «Чехов в переписке с зарубежными писателями и переводчиками (новые материалы)».

14. Есин А. Б. — «Об эстетических взглядах Чехова». Лит. в школе, 1985, 1, с. 58-60.
15. Журавлев Дмитрий. — «Встречи: жизнь и творчество». — Москва, 1985, 1, с. 185-94. (Из книги воспоминаний, выходящей в изд-стве ВТО. Журнальный вариант).
16. Залыгин Сергей. — «Гений такта (к 125-летию со дня рождения А. П. Чехова)». Лит. Россия, 25 января 1985, с. 3, 8-9.
17. Зарецкий Юрий. — «Антон Чехов (Выдающиеся читатели)». Книжн. обозрение, 1985, № 4, с. 15.
18. Калмановский Е. — «Только то прекрасно, что серьезно». Звезда, 1985, 1, с. 142-49.

19. Камянов В. — «В строке и за строкой. (К 125-летию со дня рождения А. П. Чехова)». Новый мир, 1985, 2, с. 237-53.
20. Качаева Л. А. — «Красочность и выразительность достигаются только простотой...». Русская речь, 1985, 1, с. 8-13.
21. Ковалев Вл. — «Медицина моя законная жена... (Чехов и медицина)». Здоровье, 1985, 1., с. 19.
22. Костелянец Б. — «Перечитывая чеховские пьесы». Звезда, 1985, 1, с. 150-62.
23. Кузнецов С. Н. — «О функции ремарки в чеховской драме». Русская лит-ра, 1985, 1, с. 140-54.
24. Ландер М. — «Малая проза у своих границ». Вопросы лит., 1985, 8, стр. 64-95 (3. Чехов: Воплощенная современная новелла, стр. 79-85).
25. Манакин В. Н. — «О языковом мастерстве А. П. Чехова». Русская речь, 1985, 1, с. 20-23.
26. Ремез Оскар. — «Визитная карточка Епиходова». Неделя, 1985, № 25, с. 19- .
27. Рощин Михаил. — «Сегодня и всегда. (О постановках пьес Чехова, в частности «Вишневого сада» в Париже и др.)». Неделя, 1985, № 5, с. 18.
28. Семанова М. Л. — «Чехов в отзывах русских советских писателей и в их творческой жизни». — Рус. лит., 1985, 3, стр. 85-103.
29. Сухих И. Н. — «'Остров Сахалин' в творчестве Чехова». — Рус. лит., 1985, 3, с. 72-84.
30. Сухих Игорь. — «Пути, им проложенные... (Образ мира у Чехова)». Звезда, 1985, 1, 137-41.
31. Сухих И. — «Рядом с Чеховым» (рецензия на книги: Писатели чеховской поры; избранные произведения писателей 80-90-х годов в двух томах. М., «Худож. лит.», 1983. Спутники Чехова. Изд. МГУ, 1983). Лит. обозрение, 1985, 2, с. 53-55.
32. Сухих И. — «С высшей точки зрения». Вопросы лит., 1985, 1, с. 150-71.
33. Твердохлебов И. — «Даровитый из даровитых... (Заметки текстолога и комментатора)». Вопросы лит., 1985, 1, с. 172-82.
34. Фадеева Н. И. — «Своеобразие диалога в пьесе 'Вишневый сад'». Русская речь, 1985, 1, с. 14-19.

35. Чудаков А. — «Писатель будущего». Лит. обозрение, 1985, 1, с. 23-29.
36. — «Торжественное заседание, посвященное 125-летию со дня рождения А. П. Чехова». — Рус. лит., 1985, 3, с. 233-36.
Заседание в Пушкинском доме: д-р Ф. Я. Прийма — Ч. новаторски обогатил отеч. и мир. лит-ру новыми формами и новой поэтикой; К. Муратова — «Чехов и лит. конца XIX-начала XX в.»; Л. Лотман — Новаторские идеи и формы в драматургии Ч.; Ю. Герасомов — Ч. и лирич. драма.
37. — «Время — художник — образ. Антон Павлович Чехов. 1860-1985». Театр, 1985, 1, с. 137-187.
Наш Чехов. Георгий Товстоногов. — Стремился к нему всю жизнь, с. 138-39; Питер Брук. — Поэма жизни и смерти, с. 139-41; Виктор Розов. — Духовная моя опора, с. 140; Миллер Артур. — Это великие пьесы, с. 141-42; Валентин Плучек. — Человеку нужны настоящие, красивые человеческие чувства, с. 142-43; Ральф Лонгбакка. — Читая Чехова, с. 142-47; Г. Холодова. — «Вишневы сад»: между прошлым и будущим, с. 148-69; Р. Дуганов. — О жанре, с. 170-74; А. Заславская. — Вечное движение, с. 174-77; Е. Арензон. — «Люди у меня вышли живые», с. 178-82; Л. Данилова, с. 182-84; А. Вислов. — «Голодный россиянин», с. 184-86; А. Альтшуллер. — «Вы читали Бокля?», с. 186; Г. Бялый. — Звук лопнувший струны, с. 187.
38. — «Время — художник — образ. Антон Павлович Чехов. 1860-1985». Театр, 1985, 2, с. 134-180.
Станиславский репетирует «Чайку» (публ. и вступ. И. Виноградской), с. 134-40; Олег Ефремов. — Истинно человеческое, с. 141-42; Жан-Луи Барро. — Достояние всех, с. 142-43; Леонид Зорин. — Горькая комедия, с. 143-44; Джорджо Стрелер. — Типическое, реальное, с. 144; Анатолий Эфрос. — Путь к синтезу, с. 145; Висенте Ренулта. — Новый для нас опыт, с. 145-47; Роберт Стура. — О человеке, с. 147; Т. Шах-Азизова. — «Живые лица», с. 148-55; А. Михайлова. — Кочергин ставит Чехова, с. 155-63; Л. Пажитнов. — Чехов и Ленский, с. 164-71; Евгения Чехова. — Семьдесят лет спустя (об Ольге Константиновне Чеховой), с. 171-80.

*
* *
*

39. Корнешов Л. — «Мелихово. Осень. (Лит. праздник в предверии юбилея)». Известия, 17 сентября 1984.
40. Бердников Г. — «Чехов в наши дни (К 125-летию со дня рождения великого русского писателя)». Правда, 28 января 1985.
41. Бойко Анатолий. — «(... И желаю всего хорошего) (ранее неопубликованное письмо Чехова к М. И. Водовозовой, 11 мая 1889)». Сов. культура, 1 января 1985.

42. Зись А. — «О Чехове и не только о нем (рецензия на кн. Бердникова. «А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания)». Лит. газ., 29 мая 1985.
43. Лакшин В. — «Сад (Ялтинское имение Чехова)». Лит. газ., 23 января 1985 г.
44. Лакшин В. — «Свидание с Чеховым». Известия, 26 января 1985 (Сообщение о фильме «Письмо из Ялты», который будет показан по телевидению 2 февраля).
45. Нагибин Юрий. — «Наш современник Чехов». Известия, 27 января 1985.
46. Поссе В. — «Глазами современника (Отрывок из мемуаров в сб. «А. П. Чехов в воспоминаниях современников)». Лит. газ, 30 янв. 1985, с. 5.
47. Скатов Николай. — «Становление свободного человека (обзор творчества Чехова)». Лит. газета, 30 января 1985, с. 5.
48. Строева Марианна. — «Вместе с Чеховым («Дядя Ваня» на сцене МХАТа в постановке О. Ефремова)». Известия, 28 марта 1985.

Five Women Poets in Early Russian Emigré Literature

*Temira Pachmuss**

Vladimir Weidlé remarked pessimistically in his 1934 essay “Sumerki stikha” (*Vstrechi*, No. 3): “The ancient edifice of the art of poetry is being undermined and becoming fossilized. . . . The twilight of poetry is setting in.” Georgii Adamovich, agreeing with Weidlé, grimly advised Russian émigré writers: “Write prose, ladies and gentlemen” (“Stikhi,” *Poslednie novosti*, No. 4705 [1934]). It is true that poetry, like all other branches of Russian culture in the late 1920s and early 1930s, went through a period of crisis, with the overuse of all the formal components of versification, such as meter, rhyme, diction, syntax, and imagery. There had been a great deal of experimentation in the area of meter (every possible combination), rhythm (alliteration and assonance), composition (the use of rare stanzaic forms), and other essential innovations. All the possibilities for a further development of poetry seemed to have been exhausted. The intense work of the preceding decades in the area of form had lost its momentum. Socialist Realism in the Soviet Union was not fertile soil for imaginative and free poetry, so that the development of Russian poetry in the 1920s and 1930s depended almost entirely on the work of émigré poets.

Although Russian poetry in exile appeared to Weidlé and Adamovich to be in a *cul-de-sac*, in reality it underwent a very complex, multi-faceted development. This can be illustrated by the work of five representative

* Temira Pachmuss — Professor of Russian literature at the University of Illinois, Urbana-Champaign. Author of *F.M. Dostoevsky: The Dualism and Synthesis of the Human Soul* (1963), *Zinaida Hippus: An Intellectual Profile* (1971), and *A Russian Cultural Revival: A Critical Anthology of Emigré Literature before 1939* (1981).

Russian poets who also happened to be women. Among them is the celebrated Zinaida Hippus, best known for her ecstatic searchings, as well as four less familiar, but nevertheless remarkable writers: Galina Kuznetsova, who practiced a kind of “painting in poetry”; Tatiana Rathaus with her “inward-looking” verse; Irina Knorring, a poet of “defeatist” themes, and Tamara Velichkovskaia, with her “urban” vision of modernity. Five distinctive poetic voices; five different and compelling types of poetic universe. All five published their verse at that particular time when Weidlé and Adamovich held that no original poetry could exist. Yet the works of these poets reveal the originality with which form and meaning could be combined in Russian verse as it existed between the two world wars. The metrical and stanzaic forms of the poems reflect their thematic concerns. The phonetic, semantic, and rhythmic qualities of their respective verse reveal their ingenuity. Their work defies the assertions of those critics who insisted that the “twilight of poetry” was imminent in the 1920s and early 1930s.

There existed, of course, many other female poetic voices at the time described by Weidlé and Adamovich as “the twilight of poetry.” Russian émigré poetry in general was rich ground in the twenties and thirties.¹ There were, for example, Marina Tsvetaeva, one of the most gifted and original twentieth-century Russian poets, whose literary reputation had already been established prior to her emigration to Western Europe in 1922; Irina Odoevtseva, poet and novelist; Lidiia Chervinskaia who, like Anatolii Steiger, wrote poems in the spirit of the “Parizhskaia nota”²; Anna Prismanova, whose poetic universe is strikingly original in conception and execution, in its avant-garde stance, and in the boldness of its voice and imagery. Adamovich, and partially Weidlé, disapproved of Tsvetaeva’s and Prismanova’s poetry because it did not harmonize with the quiet and restrained “Parisian note” which was in vogue at the time. However, as this

¹ See Temira Pachmuss, *A Russian Cultural Revival: A Critical Anthology of Emigré Literature before 1939* (Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1981).

² Georgii Adamovich (1894-1972), the most influential critic among Russian émigré writers in France, was the first practitioner and developer of what was to become an important literary trend in Paris — the “Parisian note.” Characteristics of this style include an apparent classical simplicity artfully masking painstaking craftsmanship, the rejection of all experimental verse forms, and the prominence of eschatological subject matter: love, truth, loneliness, suffering, death. The ideas are expressed with composure and with careful attention to balance and symmetry.

Adamovich published works in all the Russian émigré journals, reviews, newspapers, anthologies, and collections, as well as several volumes of poetry: *Oblaka* (St. Petersburg: Giperborei, 1916), *Chistilishche* (Petrograd, 1922), *Na zapade: Stikhi* (Paris, 1939), and *Edinstvo: Stikhi iz raznykh let* (New York, 1967).

study will attempt to reveal, all five poets under discussion, each in her own way, widened the range of Russian versification and enriched the art of poetic composition.

* * *

Although the verse of Zinaida Hippius (1869-1945) has been discussed in considerable detail in various publications,³ it will be cited here again because it proves the existence of poetry in exile that concerned itself with metaphysical themes. Hippius' works provide outstanding examples of poetry concerned with religious-philosophical themes and freed from everything that is accidental, superficial, and nonessential. In her eyes, literature was a means of embodying the unity of the transcendental and the phenomenal. Art is the source, she claimed, which generates beauty, refinement, morality, and religious thought. Hippius' poetry and fiction reflect an anti-positivistic, dualistic view of life: a world divided between the realm of physical phenomena and a higher, eternal reality, indivisible and intangible. Art reveals the Divine Spirit; in art the Divine Logos assumes a human image; the purpose of art is to promote the moral and spiritual development of human beings.

These tenets comprised the essence of Hippius' metaphysical outlook throughout her life. Colors, sounds, images, and moods blend in Hippius' eerie universe, in a physical and emotional void that instills mystery and dread. These moods, however, are almost always counterbalanced by idealistic strivings and an ardent faith in God and His mercy.⁴ Typical of her poetry is "Tsep' " [The Chain], published in *Chtets-deklamator: Sbornik russkoi poezii* (Berlin: I.P. Ladyzhnikov, 1922).

ЦЕПЬ

Один иду, иду чрез площадь снежную
Во мглу вечернюю, легко-туманную,

³ For more information about Hippius, one of the most original and sophisticated poets in the history of Russian literature, see Temira Pachmuss, *Zinaida Hippius: An Intellectual Profile* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971).

⁴ Hippius' voluminous prose is equally remarkable; her short stories resemble medieval novelettes in their mysticism, verbal refinement, craftsmanship, sophistry, and wry humor. Hippius frequently treated psychological problems — her own and those of her characters — with introspective analysis, presenting entangled feelings of guilt, self-deprecation, and spiritual crisis. Psychological and religious considerations, reflections on beauty and harmony, social concepts, and the themes of spiritual metamorphosis and exaltation are in the foreground of many of Zinaida Hippius' stories. Other works imply a rejection of conventional ethical concepts and norms of behavior.

И думу думаю, одну, мятежную,
 Всегда безумную, всегда желанную.
 Колокола молчат, молчат сборные,
 И цепь оградная во мгле недвижимее,
 А мимо цепи, вдаль, как тени черные,
 Как привидения — проходят ближние,
 Идут — красивые, и безобразные,
 Идут веселые, идут печальные,
 Такие схожие — такие разные,
 Такие близкие — такие дальние...
 Где ненавистные — и где любимые?
 Пути не те же ль всем уготованы?
 Как звенья черные, — неразделимые,
 Мы в цепь единую навеки скованы.⁵

In "The Chain," a hazy winter landscape leads the poet to reflect on the diversity and uniformity of human existence. Duality and paradox are introduced in the first stanza, where she broods over a "reckless" yet "ever longed-for" thought. In the second stanza, the poet sees people walking beyond a fence-chain. Their individual traits are blurred by the haze, making them "like shadows black,/Like ghosts," and the poet sees them more abstractly – they are all "our fellow men," equally guilty of dark ignorance in all spiritual matters. In the third stanza, the poet notes how, paradoxically, people are "so similar" and yet "so different," "so close" and yet "so far away." In the fourth stanza, still built on the notion of contrast, the focus, which in the first stanza was "I," moves from "they" to "we"; Hippius now includes herself in her thoughts about mankind. Here she returns to the image of the dark chain to describe our interlocking paths. It is the "single chain" of our common destiny that forever links us all together, making us inseparable, no matter how different we may be, and mutually responsible.

Nothing really happens in the poem; it is contemplative. As in many of her poems, Hippius presents a concrete scene which she then transforms into an abstract, philosophical statement. In her continual attempts to transcend the triviality of this world, she uses images of the empirical world as symbols for the eternal. In this poem the eternal is not specifically expressed, but words such as "forever" and "destined" hint at another world and at the poet's belief in predetermination.

The form of the poem is a perfect reflection of the contents. The meter is technically iambic pentameter with each ending in a dactylic rhyme;

⁵ See Zinaida Hippius, *Izbrannaia poeziia*, compiled by T.A. Pachmuss (Paris: YMCA-Press, 1984.), p. 53.

however, the frequent omission of the stress on the sixth syllable (in all but four of the sixteen lines) results in a dactylic ending there too – just before the caesura. Thus, in most of the lines the meter is as follows: x ẋ x ẋ x x || x ẋ x ẋ x x, with each line divided by the caesura into two identical segments. The division of the lines serves to emphasize the duality Hippius is presenting. The net effect of this metrical scheme (a rather unusual one in Russian versification) can be said to imitate motion of the weaving in and out of the chain, as in Hippius' poem "She," where a similar meter suggests the undulations of a snake.

The rhyme pattern is also remarkable. In the first stanza, the stressed "narrow," doleful vowel "u" is heard with unusual frequency – twenty two syllables out of a total of forty eight contain the sound "u". All four lines rhyme in "uiu" (the accusative singular feminine ending for adjectives), with the same rhyme occurring also in lines two and four in the dactyl preceding the caesura. Lines one and three contain a single syllable in "u" just before the caesura. The end rhymes are very rich – for example, in the first quatrain are "snezhnuiu", "tumannuiu," "miatezhnuiu," "zhelan-nuiu," indicating the long, falling endings and the persona's sadness. Vowel harmony is also a musical and structural principle in the case of the three remaining stanzas: almost all the lines end in a high and "bright" "ie," with endings in "ie" also occurring frequently just before the caesura. In the middle of the last line of the poem, however, there is a return to the "u" and "uiu" of the first stanza, in the significant word "edinuiu."

"Tsep' " is an example of Hippius' sophisticated experimentation where rhyme, stanza form, parallelism, syntax, and intonation function as the dominant organizing principle in her verse. The symbolic plane, the emotional aspect, the "semantic" level, and the rhyming pattern are organically interrelated, resulting in a refined example of symbolic poetry. In exile Zinaida Hippius retained perfect control in her craftsmanship.

Other tendencies could be observed in the work of Russian poets who were influenced by Western European models. In addition to poets who concentrated on purely verbal elements in order to convey thought or feeling, as well as on the poetics of the word itself, in the sense of its phonetic effect, there were in Russian poetry those with affinities toward painting, musical composition, and ornamentation (embellishment through the use of images and metaphors), toward the development of intonation and the dynamics of imagery, toward emotional, contemplative, and plastic moments in verse. The image itself could be viewed in a pictorial and descriptive sense, as well as in its metaphorical, allegorical, and symbolic meaning. The combination of these various characteristics and the predominance of a particular aspect distinguish one poet from another.

The poem “Kiev” of Galina Kuznetsova (1898-1975),⁶ published in *Staroe i novoe* [Revel’], No. 1 (Oct. 1931), is a good example of “painting in poetry.” Her poems may be compared to still life paintings, as well as to landscapes or genre paintings. In “Kiev” she defines her relationship with a past that is full of elegiac sadness.

КИЕВ

Город старинных улиц,
Тенистых улиц — аллея,
Город старинных храмов
И белых монастырей.
Осенью в грустных парках,
Сквозь листьев зыбкий навес,
Южные звезды ярки
На черном шелке небес.

Днем на серых дорожках
Узорных кленов листья,
На небе высоком Лавры
Сияющие кресты.

Звонкое эхо песен
С шумной синей реки,
Где под зубчатым лесом
Спят золотые пески.

Город грустного детства,
Я слышу сквозь шум морей
Шелест ночного ветра
В листве твоих тополей.

Kuznetsova evokes the past through images of sight and sound. In the first three stanzas light and dark are sharply contrasted: “shady streets” and “white monasteries,” “black silk of the heavens” and “bright southern stars,” “gray paths” and “shining crosses,” and, by implication, a blue sky and dark autumn leaves. Perhaps a secondary theme, of religion, is hinted at here, for all the “light” images are associated with the monastery and the heavens, though there are no further indications of this pattern in the last two

⁶ Galina Kuznetsova was a poet, short-story writer and memoirist in Paris who lived in the home of Ivan Bunin from 1927 to 1938. She is known particularly for her *Grasskii dnevnik: Vospominaniia o I. A. Bunine* (Washington, D.C.: Kamkin, 1967) and for her contribution to the *Literaturnoe nasledstvo* volume on Bunin (Moscow: Nauka, 1973). Her works appeared in many Russian émigré periodicals, and her volume *Olivkovyi sad: Stikhi 1923-1929* was published in Paris in 1937.

stanzas, where there is a shift to sound imagery: “the ringing echo of songs,” “the noise of the sea,” the “night wind’s rustling” in the trees. The colors – blue, green, and gold – are in the foreground. The image of trees runs throughout the poem, and it seems that it is the rustling of leaves, as well as the magnitude of bright colors, that calls forth the poet’s memories.

The meter of the poem is not easily identifiable: binary and ternary meters are combined, perhaps, in order to heighten the emotional effect. The rhyme is in no way remarkable – *abab* with occasional assonances between the first and third lines of the stanza. However, the reader notices Kuznetsova’s intent gaze in every minute visual and sound detail. This effective, organic merging of vision and sound is complemented by half-tones, a certain lyrical mood, and an elevation of tone when the poet remembers her childhood in Kiev (“City of my sad childhood, /I hear in the noise of the sea /The night’s wind rustling /In the foliage of your poplars. . .”). There is a clear sense of what lies behind Kuznetsova’s evocation of color, form, sound, and fragrance. Through them, Kuznetsova makes here a full, rounded poetic statement of her lyrical universe, and we come to know the poet’s inner world. Her external world is presented to us enveloped in lyrical commentary. Thus, the image of Kiev, the city of her childhood has not been “painted” for its own, visual sake only, but finds its thematic justification in the poet’s thoughts and associated emotions.

In sharp contrast to Hippius and Kuznetsova stands Tatiana Rathaus (b. 1909),⁷ a Russian poet and actress in Riga who does not have the slightest inclination for metaphysics, description, or lyricism. Nature and spiritual concerns are entirely absent from her poetry as can be seen in the poem “Operatsiia,” published in *Iakor’: Antologiiia zarubezhnoi poezii* (Berlin: Petropolis, 1936).

ОПЕРАЦИЯ

Бил эфир в виски. Тугое тело
Синеватым паром истекло,
Молчаливый ангел в маске белой
Небо втиснул в тонкое стекло.
И звенела сталь на полках шкапа

⁷ Tatiana Rathaus was the daughter of another Russian poet, Daniil Romanovich Rathaus, who published several volumes of verse in Russia prior to his exile after the 1917 Bolshevik *coup d'état*. The family settled in Berlin where Daniil Rathaus continued to write poetry. Several of his poems were set to music. His daughter Tatiana contributed verse to *Nov'*, a journal published in Tallinn in 1928-1935, to the Paris *Sovremennye zapiski* (1920-1940), to *Russkie zapiski* (Shanghai-Paris, 1937-1939) and to *Mech* (Warsaw, 1934-1939). Her poems are also included in *Skit: Iumoristicheskii sbornik stikhov*, ed. A. Bem (Prague, 1933-1934).

Остриями неотлитых пуль.
Капали густые капли на пол
И перебивали редкий пульс.
И никто не видел и не слышал,
Как, взлетев эфирным холодком,
Сердце — голубь розовый — на крышу
Опустилось звонко и легко.
И остановив часы и годы,
Перепутав месяцы и дни,
Сквозь небес полуденную воду
Проступали звездные огни.
Шли удары тяжело и редко,
Голубиный перебив полет;
Это смерть, в грудной огромной клетке,
Пробивалась медленно сквозь лед.
И когда тяжелые ресницы
Проломили звездную дугу,
Жизнь пришла со злым вкусом шприца,
С горьким жаром искривленных губ.

The mystery of the subconscious, of one's sudden proximity to death, is rendered through a series of images on two levels: the concrete, tangible, and frightening visions of the patient who is lapsing into unconsciousness and no longer controls his perceptions; and the symbolic, delicate, colorful, radiant, and ringing images which assert themselves independently from the patient's state of mind. This dual perception is enhanced throughout by the rhymes and language used. The regular alternation of masculine and feminine rhymes tends to create the impression of a regularly beating heart. When the quantity of ether increases, however, the steady rhythm of the heart is interrupted and almost comes to a stop — the patient is barely alive. As a result, the lines become shorter, and verb forms "interrupted," "stopped," "confusing," "struggling," and again "interrupting," underscore the erratically diminishing rhythm. Overpowering the patient's mind, the ether draws him toward physical death. The subsequent "liberation" of the spirit is conveyed through a sequence of smooth and gliding images, with the heart — "a pink pigeon" alighting on the roof "in a . . . graceful way." The portrayal of human life in the grip of death, and its subsequent disappointing return to empirical, tangible reality is presented without any sentimentality or tragedy. It is a sober poetic treatment of a rather unusual subject matter. In addition to the vivid imagery, there is an unexpected paradox in the last two lines which form the emotional climax of the poem: a beautiful, festive vision of death as welcome and long-awaited

is superseded by a painful, feverish sensation of boredom when life is again induced by an injection. The content and the meaning of the whole are amplified and deepened by the subtle arrangement of imagery, colors, rhythm, verbs and parallels. The poem also reveals that even the most “unpoetic” human experience can be rendered poetically.

Irina Knorring (1906-1943),⁸ a Russian poet in Paris, also concentrates on her inner world, specifically on the persona’s loneliness and approaching death. But her poetic universe consists of very personal meditations, twilight moods, nocturnal landscapes, and anguished words. Knorring died young, having suffered from diabetes all her life. Well aware that her illness was incurable, she often thought with bitterness of her imminent demise. This awareness tended to isolate her from her environment and even from her immediate family. She died in Paris during the Second World War, when it had become impossible to procure medicine for diabetes.⁹ The following poem was published in *Perezvony* [Riga], №13 (1926):

Я СТАРОСТИ БОЮСЬ, НЕ СМЕРТИ

Я старости боюсь, не смерти.
Той медленной, как бред, поры,
Когда озлобленное сердце
Устанет от пустой игры.
Когда в волненьях жизни грубой
Ум станет властен над душой
И мудрость перекосит губы
Усмешкой медленной и злой.
Когда тревога впечатлений
Сухой души не опалит
Ни очертаньем лунной тени,
Ни бодрым запахом земли.
Когда вопросов гулкий ропот,
Ошибки, грезы и печаль

⁸ Irina Knorring, the daughter of a professor of history, Nikolai Nikolaevich Knorring, published several volumes of verse: *Stikhi o sebe* (Paris, 1931), *Okna na sever: Vtoraia kniga stikhov* (Paris, 1939) and *Posle vsego* (Paris, 1949). The last volume appeared posthumously. She also contributed poetry to *Perezvony* (Riga, 1925-1928), *Russkie zapiski, Studencheskie gody* (Prague, 1922-1927), *Zveno* (Paris, 1923-1927), and *Eos* (Bulgaria, 1924-1926). Knorring’s poetry is also represented in various anthologies of Russian verse, for example: *Iakor’*, *Na zapade, Muza diaspory*, and the *Sbornik stikhov* series published in Paris by the “Soiuz molodykh poetov i pisatelei” (1929-1931).

⁹ Knorring’s life in exile is described in a poem by her husband, Iurii Sofiev, published in *Novyi zhurnal*. No. 8 (1943), pp. 183-84.

Заменит равнодушный опыт
И уж привычная мораль.
Когда года смотреть научат
На все с надменной высоты
И станет мир наивно скучным,
Совсем понятным и простым.
И жизнь польется без ошибки,
Без впечатлений и тревог. . .
Лишь в снисходительной улыбке —
Чуть уловимый холодок.

Париж 24.XI.1925

In this poetic meditation upon her increasing rigidity with age (“I fear old age, not death”), the persona expresses her fear of the impending bitterness and disappointment of the heart, of the arrogance of the mind, of the aridity of the soul. How different it is in tone from Vera Bulich’s “Melody,” which deals with the experience of death and her attempt to find the poetic garment to cloak its melody!¹⁰ Whereas Bulich triumphantly rises above sorrow and weakness in search of the words appropriate to express the inexpressible sensations of her last living moments, Knorring’s verse denotes mere anguish and hopelessness. All of her poetry derives from the negative semantic field – life on earth is no more than a series of disguises; ironic, slow, and evil smiles; masks, lies, chagrin, and ennui. The poet lacks the will power to rise above the empty, cruel, and tedious exterior world. Disgusted and disenchanting, she is no longer involved in any struggle. There are neither any “cosmic” elements in the poem, nor any colors or “sound play.” The serious and personal theme is elaborated in clear, sharp, mental visions, with wry certainty and artistic detachment. This vision of the world is enhanced in another, more sophisticated poem of Knorring, “On Everything Lies Numbness,” published in *Perezvony* [Riga], № 16 (1926).

On a still winter night the poet walks “through deserted lanes/Past sleeping cottages,” as “a dark mass of undefined thoughts” crowd in her head. Only “a distant weeping” and “the little bells, of wicket gates” break the silence. Her attention is drawn upward, to the bright star Vega, reminiscent of a cat’s eye, glowing brightly in the darkness. Gaslight shines faintly “over the bluish, powdery snow.” In the first and in the last stanza

¹⁰ See Temira Pachmuss, “Vera Bulich: A Russian Poet in Finland,” *Russian Language Journal*, vol. XXXIV, No. 118 (Spring 1980), pp. 109-119.

НА ВСЕМ ЛЕЖИТ ОЦЕПЕНЕНЫЕ

На всем лежит оцепененье
И тишина.
Передо мной бегут две тени,
А не одна.

Каких-то мыслей темный слиток
Лежит во мне.
И колокольчики калиток
Звонят во тьме.

Иду пустынным переулком
Вдоль спящих дач.
Мне слышится в молчаньи гулком
Далекий плач.

Над головой смеется Вега —
Кошачий глаз.
Над синеватым рыхлым снегом
Чуть светит газ.

А там — туман, как привиденье,
Растет в глуши.
И в нем опять сплелись две тени
Моей души.

16.XII. 1925
Париж

the poet mentions “two shadows,” which are distinct at first, but merge at the end. On one level, the two shadows are simply part of the night landscape; the poet’s shadow is cast twice by lights shining from two different directions. At the end of the poem, the mist obscures the separate shadows and they merge into one.

On another level, however, the two shadows represent the poet’s soul; the landscape is a purely symbolic one and the real meaning of the poem lies in a deeper realm. A closer look at the composition of the poem reveals its antithetical structure, representing the duality of the poet’s soul. “Distant weeping” in the second stanza is transformed into the laughter of Vega in the fourth. Silence and hollow stillness are contrasted with the ringing of “little bells of wicket gates.” The contrast of light and darkness is important here as well.

The more deeply pessimistic images occur early in the poem, while later stanzas are more accepting and resigned. The ringing of the little bells has an uplifting effect on the reader, but it is not necessarily a sign of

genuine hope. When the poet looks up at the sky, the landscape, formerly bleak and deserted, becomes ethereal and unreal. But "in the distance" a mist grows where the two shadows again become one. This merging of the two shadows is imitated in the very shape of the poem. The first four stanzas, placed in pairs, seem to flow together and become one in the fifth stanza, which is centered underneath.

Other formal aspects of the poem are also worth mentioning. The meter is iambic; a four-foot line with feminine rhyme alternates with a two-foot line with masculine rhyme, possibly to suggest and uphold the persona's uncertainty. The rhymes are quite rich, particularly in the longer lines, and create a musical effect. Repetition of consonant sounds also contributes to the sound-orchestration of the poem. For example, the Russian line "And the little bells of wicket gates" contain five "k's" and three "l's" alternating with each other. The doleful sound of "n" and "u" are arranged in an effective pattern suggesting the image of a lonely and solitary persona struggling to come to grips with the enveloping, incomprehensible world. The careful arrangement of imagery, rhythm, rhyme, parallels, and repetitions of words and syntactical units leads logically to the final statement. The nocturnal poetry of Knorrning envisions a terrible world of loneliness and the ice-cold infinity of the universe. It seems that at all times the poet had a premonition of her early death, her ultimate defeat in life.

Similar moods permeate the poetry of Tamara Velichkovskaia¹¹ whose works convey the persona's impressions, fears, and anxieties by means of fragile poetic imagery. The composition of her poems is always well conceived, and the interplay of light and shadow, and use of transparent images are effective in their emotional appeal and beauty. The poet presents the pessimistic, circumscribed, unimaginative world view ostensibly held by people around her. The entire universe, it seems, is fatigued and joyless; the

¹¹ Tamara Velichkovskaia was born in Russia and received her education in Yugoslavia. Her family moved to France in 1927. Since then Velichkovskaia's poems, short stories, novellas, translations, and articles have appeared in various Russian-language journals and anthologies, for example in *Estafeta: Sbornik stikhov zarubezhnykh poetov* (Paris: Dom knigi, 1948) and in my own book, *A Russian Cultural Revival*. . . In 1952, Velichkovskaia's first collection of poems, entitled *Belyi posokh*, was published in Paris. In 1981, a second volume, *Tsvetok i kamen'*, appeared, once again, in Paris. Tamara Velichkovskaia is a specialist on the Italian Renaissance and has written a great deal about Leonardo da Vinci and St. Francis of Assisi. She has translated Michelangelo's sonnets from the Italian, as well as St. Francis of Assisi's "Hymn to the Sun" and "Freedom," by the twentieth-century French poet Paul Eluard. These translations have appeared in Paris in *Vozrozhdenie* and *Russkaia mys'*. As a literary critic, she has also written perceptive pieces on Russian poetry. Her novella, "Voronii khvost," was serialized in *Vozrozhdenie*, Nos. 219, 220 (1970). Velichkovskaia's numerous essays on various exhibitions of art works are written with expertise, in a vivid and graceful style. She is also a gifted painter and a musician.

only active element is a savage wind that disperses leaves (and people – perhaps Russian émigrés) throughout the world. The poet herself does not share this world view, but the attitude affects and wearies her. Velichkovskaia's verse often begins and ends with the same lines expressing hopelessness and despair. She is a child of modern-day culture, but in her poetry we often encounter imagery derived from Greek mythology, the Bible, and from classical works of art strangely co-existing with portrayals of the frenzied, artificial, modern way of life.

Two worlds are contrasted in Velichkovskaia's verse – a tiny island of peace and serenity, blooming with nature, and the hostile world which envelops it. The latter is represented by the city with its frantic night life, insomnia, sin, constant motion, and man-made efforts to impose external order. Words referring to the city reflect a violent nervous energy: untiring, tumult, multicolored, unsleeping, whirling abyss. Surrounded by this unceasing bustle, the island of natural life is constantly threatened. The disintegration of natural life is portrayed in a poem published in *Tsvetok i kamen'*: *Stikhi* (Paris: Rifma, 1981):

ЗОЛОТАЯ РЫБКА

Цветок из пласт-массы, вода из под крана
Слегка отдает жавелем.
Кольшется мир непонятный и странный
И брезжит туманным полем.
Цветок из пласт-массы... О, если бы травы,
Что стелятся мягко по дну!
Для прихоти глаза, для легкой забавы,
Тебя заключили одну
В прозрачных стенах полукруглой темницы,
Где в глубях укрыться нельзя,
Но только томиться, кружиться и виться
По вечному кругу скользя.
И раковин мертвых пустые отверстия,
Горя семицветным огнем,
На дне образуют таинственный перстень.
И время заковано в нем.

Here the artificial environment created by man for his pleasure is contrasted with the living creature ("The Goldfish") trapped within. The plastic seaweed, stale water, and aquarium walls which close in on the fish are all part of a man-made environment, preventing the fish from fulfilling its destiny to live in harmony with nature. Though there is beauty in the seashells, there is no life anywhere – except in the imprisoned fish; and this

paradoxical situation persists. The poem reads almost like a fairy tale in which the fish represents someone who has had a spell cast over him and who is imprisoned in a mysterious, eerie ring where time stands still. Velichkovskaia is profoundly concerned about the non-spiritual nature of our life, the clutter and humdrum of everyday existence, the unresolved discord between our aspirations and empirical reality, and the gradual extinction of the spirit. All this, in her view, leads to the disintegration of human relations, to disappointment, resignation, and death. Velichkovskaia's poetic universe, although resembling that of Irina Knorring, is not personal and lyrical. She is more concerned with the concept of the world, which is no more than "a misty zero," than with her own individual fate.

The work of these five Russian women poets in the 1920s and early 1930s can be seen as a rehabilitation of the concepts of poetry, of its theme and content, and of the rules of prosody. Their example shows that during those years poetry continued to be a vital cultural necessity. Their poems evince a highly individual aesthetic form, an accuracy, a purity, and a profound and uplifting way of thinking. Their poetry is free from the extraneous, the superficial, and the unimportant, while remaining highly personal and intimate. Emigré poets, who have had experiences different from the rest of Russian writers, not only had something individual to say, but had an inner compulsion to say it and, in their poems, expressed it well. Their work serves to prove that both Weidlé and Adamovich erred in their evaluation.

The Jesus of the Church and the Yeshua of Mikhail Bulgakov

George Krugovoy*

The Master had called his life's work a novel about Pilate. But whatever place the destiny of Pilate occupies within the novel as a whole, it is only in relation to Yeshua that the procurator's personal conflict and tragedy acquire their universal and existential significance. Yeshua is the metaphysical axis around which the universe of *The Master and Margarita* revolves. Consequently, the character of Yeshua is exceedingly complex in its genesis and, in its final literary form, assimilates more material from a larger number of diversified sources than any other personage.

The first major source is the New Testament. In light of this text, Yeshua's personality appears to be profoundly Christian. Even Yeshua's "revolutionary" statement about the coercive nature of every form of political authority and the advent of the kingdom of truth and justice, where there will be no need for Caesars or any rulers,¹ represents Bulgakov's dramatization of St. Paul's statements.² Pilate interprets Yeshua's statement as politically subversive and punishable by death according to the Roman *lex laese majestatis*. But its non-political nature is supported by Yeshua's denial that he had incited the populace to destroy the Yershalaim Temple: "I said, Hegemon, that the Temple of the old faith would fall and that a new temple of truth would arise" (441).

* George Krugovoy, born in Kharkov, Ph.D. from the Philosophical Institute in Salzburg, Austria (1953). Taught at Syracuse, NYU, Princeton, Middlebury, Bryn Mawr. Presently, Professor of Russian at Swarthmore College. This article represents a chapter of a book on Bulgakov's *The Master and Margarita* currently being prepared for publication.

¹ Mikhail Bulgakov, *Master i Margarita in Romany* (M.: Khud. lit., 1973), p. 447. Page references to this edition are subsequently given in the text. All translations are mine.

² Cf. St. Paul's words: "Afterwards the end, when he shall have delivered up the kingdom to God and the Father, when he shall have brought to nought all principality and all authority and power" (1 Cor. 15:24).

The above passages correspond to Jesus' words: "My kingdom is not of this world" and "For this I was born and for that came I into the world; that I should give testimony to the Truth" (John 18:36-38). Both in the novel and in the Gospel, Pilate replies with his famous question: "What is truth?" (441).

Similarly, part of the conversation between Yeshua and Pilate centers around the proverbial expression of life hanging by a hair, and Yeshua's retort (443) represents a literary paraphrase of Jesus' saying in the Gospels: "And you shall be hated by all men for my name's sake: but a hair of your head shall not perish" (Luke 21:17-18) and "Thou shouldst not have any power against me, unless it were given thee from above" (John 19:11). Yeshua's words on the cross (721) correspond to Jesus' words: "Father, forgive them, for they know not what they do" (Luke 23:34).³

According to Yeshua, cowardice is one of the most terrible vices (721, 735, 745) of contemporary mass societies. Yet it also reflects the numerous pronouncements of Jesus in the Gospels, the admonitions of the apostles, and the awesome warning of God in Revelation (Matt. 10:26, 14:27, 28:4; Mark 5:36, 6:50; Luke 12:4-7, 32; 1 Peter 3:14; 1 John 4:18; Rev. 2:10-11, 21:7-8). Yeshua's words read by Pilate in the Levii Matvei's parchment (744) may be associated with a passage in Revelation (22:1-2).

Even the central tenet of Yeshua's doctrine — "there are no evil people in the world" (444) — can be traced to Dostoevsky's Christianity. Similar statements can be found in *The Possessed* and, without specific mention of Jesus, in *The Brothers Karamazov*.⁴

The New Testament, however, is not the only source for Bulgakov's Yeshua who frequently deviates from the Jesus of the Gospels in terms of biography. Bulgakov has transformed the traditional ecclesiastical "biography" of Jesus, closely adhered to by Farrar, into a literary biography of Yeshua-Ha-Notsri. No less important is the fact that, by and large, Bulgakov

³ Yeshua's execution includes the binding of his arms to the horizontal bar of the cross which represents a deviation from the Gospel account. The binding of arms, however, is attested by historical sources as a variation of the crucifixion ritual. Likewise, Pilate's definition of the execution as a "hanging from posts" (456) corresponds to the manner of speech of the times. The Talmud calls Yeshua-Ha-Notsri the "Hung" (See Frederic W. Farrar, *The Life of Christ*, rev. ed. [New York, 1894], p. 655). This agrees with the New Testament wording of Jesus's execution: "hung on the tree" (Acts 5:30, 10:39; Gal. 3:13).

⁴ F.M. Dostoevskii, *Sobranie sochinenii*, vol. 7 (Moscow, 1957), 252; *ibid.*, vol. 9 (1958), 547. A. Krasnov, on the contrary, associates Bulgakov's Yeshua with the Jesus of Leo Tolstoy (See A. Krasnov, "Khristos i Master," *Grani*, 72 [1969], p. 176). His opinion is shared by G. El'baum, *Analiz iudeiskikh glav "Mastera i Margarity" M. Bulgakova* (Ann Arbor: Ardis, 1981), pp. 40-44; T.R.N. Edwards, *Three Russian Writers and the Irrational. Zamiatin, Pilnyak and Bulgakov* (Cambridge, 1982), p. 174; E. Proffer, *Bulgakov. Life and Work* (Ann Arbor: Ardis, 1984), p. 549.

did not invent these literary “biographical” or “historical” facts, but drew them from a variety of sources. His Yeshua is a composite figure, a literary mosaic skillfully assembled from the New Testament, from New Testament apocrypha, and from secular biographies of Jesus that reflect nineteenth-century biblical scholarship. The most important among them are: *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* (1835), by David Strauss and *La Vie de Jésus* (1863) by Ernest Renan.

While Strauss’ name comes up in the first chapter of the novel (429), Renan is not mentioned at all. It was, however, Renan’s celebrated biography of Jesus which had become the major secular source for Bulgakov’s literary biography of Yeshua, adding also the final touch to his picture of Yershalaim.

Renan’s statement about the ethnically and racially heterogeneous population of Galilee with the implication of the possible mixed parentage of Jesus⁵ is reflected in Yeshua’s reply to Pilate that his father might have been a Syrian (438). Bulgakov’s Yeshua shares with Renan’s Jésus⁶ a moral aversion for civil government and politics (447). Both Renan’s Jésus and Bulgakov’s Yeshua are not social but moral revolutionaries (439, 441, 434-4).⁷ The circumstances of Yeshua’s arrest (446-7), a “judicial ambush” of a type practiced (according to the Talmud) in ancient Judea, are mentioned both by Farrar and Renan.⁸ In addition, Bulgakov knew about the existence of a ninth-century legend, according to which Jesus was betrayed by Judas in the city, from a book by Makkaveiskii.⁹

Renan’s book also supplied Bulgakov with some bits of valuable information about Jerusalem. Renan’s remark about Gethsemane as a “pleasure garden to the inhabitants of Jerusalem”¹⁰ emerged in the novel as a realistically well-motivated place to which Niza could lure the unsuspecting Judas and deliver him into the hands of murderers (730-1). The roof of the temple “covered with glittering plates of metal,”¹¹ was transformed by

⁵ E. Renan, *Vie de Jésus*, 19-e ed. (Paris, 1888), p. 23. Jesus’ Syrian father is mentioned in a Talmudic source (A. Zerkalov, *Evangelie Mikhaïla Bulgakova* [Ann Arbor: Ardis, 1984], p. 82).

⁶ E. Renan. p. 131.

⁷ Renan, pp. 124-5.

⁸ Farrar, p. 574; Renan, pp. 406-7.

⁹ N. Makkaveiskii, *Arkheologiya istorii stradanii Gospoda Iisusa Khrista*, in *Trudy Kievskoi dukhovnoi akademii (TKDA)*, 1891, p. 231. On the illegality of Yeshua’s arrest, as described in Bulgakov’s novel, from the viewpoint of the Jewish law, see A. Zerkalov, p. 111.

¹⁰ Renan, p. 352.

¹¹ Renan, p. 355.

Bulgakov into the “golden scales of the dragon” (450, 715) with all the apocalyptic associations inherent in the image.¹²

Compared with Renan, the contribution of Strauss to Bulgakov’s novel is much more limited. Strauss’ contention that the Gospels’ account of Jesus’ triumphant entry into Jerusalem on an ass was of no historic value,¹³ prompts Yeshua’s reply to Pilate’s question that he had entered the city on foot in the company of only one man — Levii Matvei (443). Renan, on the other hand, did not doubt the authenticity of this report in the Gospels.¹⁴ Following Strauss and Renan in rejecting both traditional versions of Judas’ death (suicide and accident) as unhistorical,¹⁵ Bulgakov has Pilate order the murder of Judas, an act which the procurator then covers up by “leaking” a rumor about Judas’ suicide (740, 746).

Yet, despite all these unquestionable borrowings from Renan and Strauss, it is astonishing how little Bulgakov owes to them in his conception of Yeshua and the last hours of his life. It is evident that Bulgakov’s efforts to recreate a realistic setting of the events serve altogether different intentions from those of Strauss and Renan.¹⁶ Both scholars had tried to eliminate from the Gospel’s accounts all mythological and legendary elements in order to elucidate a personality of Jesus that is historical and free of mystical interpretation. By this process of demythologization they intended to arrive at the person of Jesus as a man. Bulgakov, on the contrary, employing techniques of literary defamiliarization, *ostranenie*, intended to arrive at an image of Yeshua as both man and God.¹⁷ This primary intention, quite close to that of Farrar, determined Bulgakov’s choice of historical and biographical facts.

In his sources, Bulgakov was looking not just for realistic props considered necessary for the creation of an illusion of reality, but was also searching for “significant” facts in order to convey to the reader a deeper meaning of the Yershalaim drama. Therefore, on the one hand, he accepted

¹² D.M. Bethea, “History as Hippodrome: The Apocalyptic Horse and Rider in *The Master and Margarita*,” *The Russian Review*, vol. 41, No. 4 (1982), 381.

¹³ D.F. Strauss, *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*, 4th ed. (Tuebingen, 1840), vol. II, 284.

¹⁴ Renan, pp. 386-7. Farrar refers to a Talmudic source according to which “Jesus is said to have had five disciples” (Farrar, p. 655). The only one of these who is mentioned in the Gospels is Matthew. Sifting the information contained in the New Testament and the Talmud, Bulgakov might have been strengthened in his decision to opt for the disciple whose existence was documented in both sources.

¹⁵ Strauss, vol. II, 492; Renan, pp. 453-4.

¹⁶ I. Belza, “Genealogiia ‘Mastera I Margarity’,” *Kontekst-78*, p. 158.

¹⁷ I. Vinogradov, “Zaveschanie mastera,” *Voprosy literatury*, 1968, N°6, p. 68; Zerkalov, pp. 154, 201.

as historical some of the conclusions of Strauss and Renan that contradict the Gospel account, yet at the same time, he did not include in his narrative some of the entirely realistic pieces of information found in the Gospels and accepted by Renan and Strauss. Evidently, Bulgakov performs here an intentional deformation of his source material. Both scholars accepted the historicity of Mary and Joseph, but in the novel, the identity of Yeshua's parents remains unknown. Neither Strauss nor Renan denied the existence of a group of disciples around Jesus, but in the novel there is only one disciple of Yeshua — Levii Matvei (443). Bulgakov rejected Strauss' conclusion that Levy and Matthew were two different persons.¹⁸ Instead, he embraced the traditional view, merging both names into one. Similarly, Bulgakov rejected Renan's view of Jesus as a child of Nature, a kind of Judeo-Rousseauist prodigy unaffected by Greco-Roman civilization, its language, philosophy and culture.¹⁹ Besides his native Aramaic, Bulgakov's Yeshua speaks Greek and Latin (438, 442). The classically educated Pilate calls him a "philosopher."

It becomes clear at the end of the novel that Yeshua is more than a man. He is the ruler of the Heavenly Jerusalem, and the power of Darkness cannot resist his will.²⁰ In this capacity he can be compared with Jesus as the *Reichsverweser*, the Lord-Protector, in the "Prolegomena" to Goethe's *Faust*. This observation, however, does not solve the riddle of Yeshua's nature. He still can be thought of as the perfect Man elevated by God to the status of Divine Sonship.

To unravel Yeshua's mystery, we must turn to other sources — the New Testament apocrypha. The first is the *Nicodemus Gospel* or *Acta Pilati*. Incidentally, Nicodemus is mentioned in the Talmud among the five disciples of Jesus. Though not a disciple, Nicodemus appears in the New Testament as a friend and admirer of Jesus (John 3:1-21, 7:50-52, 19:38-42). A partial agreement between the sources, otherwise diametrically opposed, could make the apocryphal text attributed to Nicodemus especially attractive to Bulgakov. On its own merits, this text helps the reader of the novel to better understand Pilate's situation in his confrontation with Kaifa (453-4). Further, it contains the motif of Christ's death on the cross on Friday and his

¹⁸ Strauss, vol I, pp. 568-9. At the same time, Strauss could have suggested to Bulgakov the motif of Pilate's secretary present during the interrogation. After all, there must have been someone else present in the *praetorium* at the time of Jesus' interrogation who could "leak" to the outside world what had transpired between the prisoner and the procurator (Strauss, vol. II, 497).

¹⁹ Renan, pp. 32-7.

²⁰ E.G. Haber, "The Mythic Structure of Bulgakov's *The Master and Margarita*," *The Russian Review*, vol. 34, N°4 (1975), 406; L. Milne, *The Master and Margarita. A Comedy of Victory* (Birmingham Slavonic Monographs, N°3 [1977], pp. 26-7.

descent into Hell on Saturday. There he delivered Adam and Eve and the righteous men of the Old Testament from the clutches of Satan. In the novel, Yeshua descends into Hell on Saturday to save Pilate (797-8, 811). The descent motif, however, has been from the beginning a part of the early Christian doctrinal and liturgical tradition and appears in the canonical books of the New Testament (1 Peter 3:19-20; Ephes. 4:8-9). In its views of Jesus, the *Nicodemus Gospel* is firmly based on the body of ideas contained in the *Gospel according to St. John* and, thus, does not contribute much to the specifically Bulgakovian conception of Yeshua.

There is another apocryphal text which, as a plausible working hypothesis, deserves our attention: *The Acts of Thomas*, specifically one part of it: "The Song of the Pearl." This fine example of gnostic mystagogy presents us with a paradigm which seems to have inspired the inception and compositional design of *The Master and Margarita*.

The Son of the Divine King of Kings and the Queen is sent from the East down to the land of Egypt to deliver a valuable pearl (margarita) from the power of the evil Dragon. He is the Savior who descended from the realm of Divine Light into that of Darkness to liberate the noble human soul, the World-Soul, Sophia, from the bondage of Satan. The Son's voyage to Egypt leads him, in the stages of descent, through the dangerous and wicked land of Babylon and the demon-infested city of Sarbug. Having arrived in Egypt, he feels lonely and alien, though he attempts to look like everyone else. There he finds only one noble youth, speaks with him and instructs him to shun communion with the unclean. But, having donned the clothing of the Egyptians (the sinful flesh) and entered the service of their king, the Son of the Divine King forgets both his royal parentage and his soteriological mission. He falls into a deep sleep (of fleshly existence) from which he is awakened by a messenger sent by his Divine Parents. Upon awakening, the King's Son remembers his mission, takes the pearl from the dragon and, gaining the upper hand over the demons, his mission fulfilled, returns to the Kingdom of the East, to his Divine Father and Mother to present the precious pearl to the King of Kings.²¹

The similarities between the King's Son in the "Song of the Pearl" and Yeshua in *The Master and Margarita* as well as the differences between the Jesus of the Gospels and the Yeshua of the novel are clearly discernible. All three are Savior figures. Yet, like the gnostic King's Son in Egypt, Yeshua does not remember his parents. This would have been unthinkable for the Jesus of the Gospels with his sovereign claim of being the Son of God and the Son of Mary, that is, the Son of Man.

²¹ E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen*, 3d. ed. (1964), vol. II, 349-53.

The Jesus of the Gospels entered Jerusalem in the company of his disciples. The gnostic King's Son has only one follower, and the Yeshua of the novel only one disciple. In the "Song of the Pearl," it is the King's Son himself who, contrary to his admonitions to the "noble youth from the East," forgets his soteriological calling. In the novel, Levii Matvei, unable to assimilate fully the teaching of Yeshua, distorts it in his *logia* (439). This distinction is important: it illustrates Bulgakov's belief that the historical Church is not infallible and may succumb to temptations and errors, as was the case with its first clergyman, Levii Matvei. The veracity of such an interpretation is substantiated by Aleksei Turbin's prophetic dream in *The White Guard* (72). It does not, however, imply Bulgakov's leanings toward the "priestless" Old Believers and manichean sectarianism which had penetrated Russian spirituality through the Bulgarian bogomils and the sects of *khlysty* and *skoptsy*, as Edwards believes.²²

In *The Master and Margarita* the Church is invisibly present as a mystical and sacral institution. The Yershalaim chapters abound in liturgical imagery: the eucharistic symbols of wine and blood (716) and the three lamps brought into Pilate's room preceding Levii Matvei's entrance (743). These correspond to the three-branched candlestick carried in front of the priest during liturgical services in the first Easter week which commemorates the victory of Jesus Christ over hell and death. Finally, the enigmatic words of Yeshua who appears, executed yet alive, to the sleeping Pilate: "Now we shall always be together. . . Whenever I am remembered, you shall be remembered!" (735), make sense only as a prophetic revelation of the forthcoming Nicean Creed, where the invocation of "one Lord Jesus Christ" is followed by the words "crucified for us under Pontius Pilate." Even the contradictory statements made by Levii Matvei in his parchment may in fact reflect the antinomic nature of the human perception of divine revelation as pointed out by Florenskii. At the same time, blasphemously antiliturgical imagery permeates the description of Woland's inner circle in the Moscow chapters.

Before the King's Son can become the Savior of the Pearl, that is, of Humanity, he must first become Savior of himself.²³ Likewise, Yeshua must undergo the test himself and restore his shaken faith in the "goodness" of those who are going to deliver him to a dreadful death by hanging him on the cross (721). Only after both Savior figures prove themselves worthy of their messianic calling may they inherit dominion in the Kingdom of the East or in the Heavenly Jerusalem.

²² T.R.N. Edwards, pp. 158-9, 177-8.

²³ Hennecke, 304.

Thus, the elements of the ancient gnostic myth seem to determine Bulgakov's soteriological conception of his Yeshua. Yeshua is the Son of God, and the Deity revealed in him is the trinitarian one. The trinitarian conception of deity in *The Master and Margarita* can also pass scrutiny by relying on a symbolic imagery of its own. First, it is the unmistakably biblical imagery associated with Yeshua himself (445).²⁴ Second, in a more subtle way, it is Bulgakov's superb use of colors as symbols borrowed in part from Florenskii's *Stolp i utverzhdenie istiny*. Employing the imagery of the "two white roses drowned in the red puddle of wine" (716), Bulgakov not only conveys the idea of the Triune God, manifested through the red and white colors,²⁵ but also presents the eucharistic symbols of wine and blood coupled with the idea of innocent suffering in a beautiful image of two roses which reveal the two natures of the suffering Christ.²⁶

Thus, the decoding of this complex imagery reveals the ultimate mystery of Yeshua: he is both God and Man. The non-Christian gnostic image of the Savior from the "Song of the Pearl" has been transformed by Bulgakov into an essentially Christian idea. To be sure, his conception of Christianity remains a gnostic one. But it is Christian gnosis. From here we may proceed toward an identification of sources for the Powers of Darkness in the Yershalaim chapters and toward an examination of their significance for a deeper understanding of the metaphysical implications of Yeshua's execution.

* * *

The nature of metaphysical evil is examined by Bulgakov in the Moscow chapters, specifically those dealing with the protagonists named in the title. In the Yershalaim chapters, the metaphysical powers of Darkness remain invisible and Woland does not appear to be an accessory to the condemnation and murder of Yeshua. This elusiveness of demonic powers in the Yershalaim chapters is the result of the elusiveness of the very "facts" used by Bulgakov. In contrast to the archeological, mythological and biographical facts used by Bulgakov to create the descriptions of Yershalaim

²⁴ The pillar of fire indicates the presence of Yahweh (Ex. 19:18, 20:18, 40:38). The swallow as a herald of spring (rebirth) replaced the dove and signifies the Holy Ghost. (On the emblematic function of a flying bird in the patristic literature, see Makkaveiskii, p. 34.) Yeshua is the Son. Zerkalov believes that the idea of the Trinity is encoded in the narrative structures of Bulgakov's novel (Zerkalov, p. 91).

²⁵ P. Florenskii, *Stolp i utverzhdenie istiny* (Moscow, 1914), p. 556.

²⁶ A. Veselovskii, "Iz poetiki rozy," *Izbrannye stat'i* (Leningrad, 1939) p. 135.

and Yeshua, here mostly literary facts of a special kind could be used, facts that could be recognized by a reader only indirectly, through the process of literary associations with Russian and non-Russian literature.

Yet, this very elusiveness of formal literary facts and structures allows Bulgakov to score an artistic triumph in elucidating the mystery of evil in the Yershalaim chapters. The point is that metaphysical evil must be elusive precisely because it is evil. The Good does not have to hide. The Truth does not have to deceive. If it did so, it would not be the truth. "It is easy and pleasant to speak the truth," says Yeshua (446). Evil, on the contrary, must hide and deceive because, in order to win followers, it must put on a mask of positive values. Throughout the novel *Woland, the Prince of Darkness*, tries to make this impression both on the other characters and on the reader. In this sense, he is a very "realistic" devil.²⁷

The first manifestation of the presence of evil on the morning of the fourteenth of Nisan in the Palace of Herod is the odor of rose oil (435). At first, there is nothing strange or conspicuous about it, because this odor is accounted for in the narrative by the luscious overabundance of roses in the gardens of the Palace (455). Realistically, it is a very convincing detail. There is, however, something unusual, not quite natural, about this particular odor of rose oil: it is exuded by all objects surrounding Pilate (435-36) and has brought him a "hellish headache" (436). The headache, in turn, "temptingly" (440) suggests to Pilate a way of escape: to order the execution of Yeshua and then to commit suicide by taking poison.

Now, if there had been a "temptation," whence did it come? Closer examination of the text elicits two important observations. First, the odor of oil is mentioned once again when Margarita, being washed with the rose oil before Satan's great ball, feels dizzy (676). The rose oil seems, therefore, to be among the accessories of Hell. Second, the tormenting headache, often described in terms of piercing pain, like a needle stuck into the brain (494), or a slight ache in the temple (780), signals either the presence of the devil or the physical conditions in the aftermath of an encounter with the powers of darkness.

The riddle is solved when we become aware that both the "rose oil" and the "piercing headache" have already existed in Russian literature as literary facts that indicate the presence of metaphysical evil. The aroma of rose oil has been associated with pagan temptation and perverse seduction in Fedor Sologub's *The Petty Demon*.²⁸ The relationship between a piercing

²⁷ Vinogradov, p. 59.

²⁸ F. Sologub, *Melkii bes* (Kemerovo, 1958) p. 143. Referring to another set of images from *The Petty Demon*, Pope has demonstrated the presence of evil at the place of Yeshua's crucifixion (R.W.F. Pope, "Ambiguity and Meaning in *The Master and Margarita*. The Role of Afranius," *Slavic Review*, 36, N°1 [1977], 14, n. 17).

headache and the presence of demonic evil has been described in similar terms in Dostoevsky's *The Brothers Karamazov* and in Valerii Briusov's occult novel, *The Fiery Angel*.²⁹

Thus, the presence of demonic powers during the trial of Yeshua is strongly suggested. Woland did not lie to Berlioz when he said that he had been there (460).³⁰ But the Prince of Darkness did not tell the editor the whole truth, namely that he had been the ultimate driving force behind the execution of Yeshua. Bulgakov did expose the machinations of Satan by actualizing semantic potentialities in his choice for the name of Yeshua's place of execution.

Once again, we are referred to Renan's book. Renan explained that "the name *Golgotha* signifies a skull." He added that this word "probably designated a bare hill or rising ground, having the form of a bald skull."³¹ This last designation is the one Bulgakov chose as the name for Yeshua's place of execution.

A closer examination of the text shows, however, that Bulgakov has used the name *Bald Skull* only in the two last Yershalaim chapters, the ones that describe events *after* the execution of Yeshua (715, 741). In the chapters dealing with the condemnation and crucifixion of Yeshua and Pilate's connection to it, the place has been invariably called *Bald Mountain* (449, 456, 458, 588, 589, 592, 717). At first glance, the difference may not seem significant. In fact, it is enormous. *Bald Skull*, with all its associations with death, means only a frightful and somber place of execution. *Bald Mountain* signifies much more. It is the name of a hill near Kiev, the place of the witches' sabbath where they assembled to worship Satan and affirm his rule over the world.

This explains why Bulgakov used the latter designation for the duration of Yeshua's execution. The execution, culminating in Yeshua's death, was the

²⁹ F. Dostoevskii, *Sobranie sochinenii*, vol. 10 (Moscow, 1958), 163. V. Briusov, *Ognennyi angel* (Moscow, 1909), pp. 63, 89.

³⁰ Gasparov believes that the word "incognito" as used by Woland (460) alludes to Aphranius who represents a terrestrial personification of Woland (B. Gasparov, "Iz nabliudenii nad motivnoi strukturoi romana Bulgakova *Master i Margarita*," *Slavica Hierosolymitana*, 3 [1978], 234-6). It can be counterargued that Aphranius was with Pilate not only during the Yershalaim events, but had served in the Roman secret service during the administration of Valerius Gratus, the predecessor of Pilate. He is human and is related in the narrative, in terms of his physiognomical features and by profession, to the investigating officer who comes to Stravinskii's clinic in Moscow to check the testimony of Ivan Bezdomnyi (751-2). Also, Aphranius *was not* present at all the places enumerated by Woland in his mocking conversation with Berlioz. Still, satanic features are certainly discernible in the person of Aphranius: "I have worked in Judea for fifteen years, Procurator" (737). "Fifteen" is a number associated with the devil.

³¹ Renan, p. 429.

highest manifestation of the struggle of the Forces of Darkness against the Forces of Light, of Satan's struggle against God. It was, in a sense, a cosmic witches' sabbath.

But Ukrainian demonological associations are by no means the only devices used by Bulgakov to convey to the reader the notion of the infernal nature of Bald Mountain. The very hiding place from which Levii Matvei observes the crucifixion and agony of Yeshua reveals, on a deeper level, its somber mythic meaning. While the half-decayed skull of a dog and the lizards scurrying around it (592) permit associations with death and "cold-blooded" insensitivity to it, the topographical features of Bald Mountain send a more sinister message: "The northern side where the hill was not sloping and accessible, but rugged, with the abysmal gaps and crevices, and where, in a cleft, a sickly fig tree tried desperately to live, clutching at the heaven-cursed waterless earth. . ." (591).

In view of the rich symbolism permeating the description of Yeshua's execution,³² Bulgakov's emphasis on the "northern side" of the hill does not seem to be purely arbitrary. In the Judaic system of symbolism, "North" indicates the place of Yahweh. In the Christian tradition, the Gate of Heaven is located in the North. Such an interpretation of the symbol, antinomic in its nature, is, however, ruled out by Bulgakov's definition of the slope as "the heaven-cursed waterless earth." Thus, the opposite aspect of the symbol must be taken into account, and in this negative function, "North" signifies the place of the devil, the region of Lucifer's pride and of the unbelievers who have challenged the might of God: "How art thou fallen from heaven, O Lucifer, who didst rise in the morning? How art thou fallen to the earth, that didst wound the nations? And thou saidst in the heart: I will ascend into heaven, I will exalt my throne above the stars of God. I will sit in the mountain of the covenant, in the sides of the north" (Isaiah 14:12-13). Bald Mountain, as the opposite of the Mountain of God, is thus, on the mythical level, the abode of Satan and, using the terms of literary scholarship, a satanic parody on God's Mountain and the covenant between God and his people.

Furthermore, the symbolic image cluster of the above-quoted sentence, magnificently rendered by Bulgakov in three-dimensional plasticity, is much more complex. The imagery of the "sickly fig tree" and "the heaven-cursed waterless earth" deserves closer scrutiny.

Though the "sickly fig tree" reveals some New Testament allusions to the barren fig tree cursed by Jesus (Matt. 21:18-22; Mark 11:12-14, 20-26), the image may be traced ultimately to the fig tree planted by Dionysus at the

³² M. Chudakova, "Arkhiv M.A. Bulgakova," *Zapiski ot dela rukopisei gos. biblioteki im. V.I. Lenina*, 37 (1976), 84.

entrance to Hades. Among the gods in the Hellenic pantheon, Dionysus, though in some mythological features resembling Christ, is considered an infernal deity. Consequently, a mocking allusion to the death and resurrection of Jesus is tacitly present under the guise of parody in the otherwise wholly realistic picture of the fig tree. In this context, the fig tree, desperately clinging to the “heaven-cursed waterless earth” at the Gate of Hell, stands symbolically as the Tree of Death. In Bulgakov’s antinomic universe, the “sickly fig tree” is the opposite of the Tree of Life that yields the “sweet spring figs” to the denizens of the Heavenly Jerusalem where “there is no death” (744-5). Allusions to the paradisaical tree in this saying of Yeshua are clearly audible, since, as the related text in the Gospel states, the spring month of Nisan “was not the time for figs” (Mark 11:13). The adjective “spring” in Levii Matvei’s parchment points, therefore, to the idea of the renewal of life, that is, to Yeshua’s resurrection. Levii’s *logia* further corresponds to the apocalyptic vision of the Holy City (Rev. 22:1-3).

The above conjecture can be substantiated by the observation that the fig tree, under which Levii Matvei has taken a rather uncomfortable refuge, “gave no shade at all” (591). The motif of a figure without shadow reappears once more in the episode of the confrontation between Rimskii and Vareukha in the aftermath of the scandalous demonic performance at the Variety Theater. Rimskii, sensing imminent danger, discovers to his utmost horror that Vareukha “casts no shadow” (573). In other words, Vareukha, now transformed into a vampire, has become a part of the infernal world.

Therefore, Levii Matvei who unwittingly established his observation point at the Gate of Hell and in the “shadow of death” is existentially in a state of dire jeopardy. He is exposed to the pressures and temptations of the satanic forces who try to pit him against God by playing on his loyalty and love toward Yeshua, just as they seduce Margarita, in the Moscow chapters, by exploiting her love for the Master. Levii, with his limited intellect, cannot understand why God does not want to cut short the sufferings of Yeshua, “who had never done any evil to anyone” (594). Like Markion, the second-century founder of a gnostic church, Levii Matvei perceives the Old Testament God as evil and curses Him. Levii Matvei’s blasphemous rebellion against God fits in the overall designs of Satan who is not only out to destroy Yeshua, but also intends to subvert the souls of Levii Matvei and Pilate. The parallelism of narrative motifs reflects the real intentions of Woland. Tempted by him, Levii Matvei was also contemplating whether to kill Yeshua first, sparing him agony on the cross, and then put an end to his own life (594). Levii Matvei does not grasp that in the midst of the apparent triumph of evil, Yeshua was undergoing the last test before his final victory over evil and death. Suffering under the burning rays of the merciless sun,

Yeshua does not forget the torments of Dismas who was crucified next to him and who is filled with hatred against Yeshua. Yeshua asks the executioner to quench the thirst of Dismas. So dies Yeshua, a man of inexhaustible compassion and unshakable faith in the goodness of human nature. Yeshua's divinity reveals itself through his superior humanity. On this point, Bulgakov's christology may be compared with that of Berdiaev.

Yeshua's last minutes on the cross provide, however, much more than a mere demonstration of the degree of goodness and mercy of which human nature is capable. The event on Bald Mountain can be comprehended in its universal significance if one succeeds in identifying the demon in charge of the "heaven-cursed waterless earth" and, thus, in charge of Yeshua's execution. In the hell-ride scene at the close of the novel, we see him in his "true shape" at last. He is Azazello, "the demon of the waterless desert, the murderer demon" (795). The literary and mythological antecedents of Bulgakov's Azazello provide the necessary clue toward deciphering the ultimate mystery of Yeshua's crucifixion. Chronologically, the closest literary source in which this demon appears as Azazel, Satan's standard-bearer during the primordial battle against the forces of God, is Milton's *Paradise Lost*.³³ The genetic relationship between Bulgakov's and Milton's demons is important insofar as it establishes the subordinate function of Azazello as an executor of Woland's will. In this context, Woland is the adversary of God, and it would hardly be fair to consider him — as it has been suggested in the literature on Bulgakov — as the supernatural head of the universal department of justice and upholder of the divine law as contrasted with Yeshua's department of love and divine grace.³⁴

Azazel's mythological function as an adversary of God is further confirmed by the Jewish apocalyptic tradition. In the apocryphal *First Book of Enoch*, Azazel is described as the leader of the angels who had intercourse with the daughters of men and begat a race of evil giants. He was the one who taught humans how to manufacture weapons. As the chief of the evil spirits, Azazel appears in the *Apocalypse of Abraham*.³⁵ The Old Testament apocryphal books thus account for Azazello's true nature in the novel as a "murderer" (795) and for his function as the "expert shot" (695).

Finally, according to the Bible (Levit. 16:8-10), Azazel was the spirit of evil living in the desert as the adversary of Yāhweh, and Bulgakov's definition of Azazello as the "demon of the waterless desert" refers to this

³³ *Paradise Lost*, I, lines 530-4.

³⁴ L.D. Weeks, "Hebraic Antecedents in *The Master and Margarita*: Woland and Comapny Revisited," *Slavic Review*, 42, N°2 (1984), 225.

³⁵ H.H. Rowley, *The Relevance of Apocalyptic*, new and rev. ed. (London, 1963), p. 127.

source. This text, combined with knowledge about the ritual function of the demon, is hermeneutically the most important for the explication of the crucifixion episode. In ancient Israel, a goat loaded with the sins of Israel was taken by a priest on the Day of Atonement into the hilly and rocky desert outside of Jerusalem and pushed over the cliff as a ritual offering to Azazel.³⁶ Combining the idea of a goat carrying away the sins of the people of Israel with the crucifixion of Yeshua in the infernal realm of Azazello, Bulgakov elevates the person of Yeshua to a supreme symbol of the universal sacrificial “scapegoat.” In the liturgical language of the Church and very much in the spirit of the Nicean Creed, he is “the Lamb of God who carries the sins of the world” (John 1:29).

* * *

In the metaphysical struggle between good and evil, Man finds himself caught between two contending powers and has to make his moral and existential choice. This is the concrete situation of Pilate.

By the end of the Pilate story in the Yershalaim chapters, we know a lot about this man. He was “a son of an Astrologer King and a beautiful miller’s daughter named Pila” (735). He belonged to the Roman class of the *equites*. His nickname was “The Golden Spear” (453, 735). He served as a cavalry officer in the military campaign against the Germanic barbarians on the *limes* of the Roman Empire (444, 735). He was appointed fifth procurator of Judea (554, 746) and hated the people and the land he was sent to rule in the name of the Emperor Tiberius. He was that vacillating Roman judge who, out of cowardice and against his better judgment, committed a judicial murder condemning to horrible death on the cross Yeshua-Ha-Notsri, “who was no guilty of anything” (735). Tormented by his conscience, he ordered the murder of Judas (746) and then set in circulation the rumor about his suicide (740).

It seems that Bulgakov knew more than the historians. The historians can tell us nothing about Pilate’s family, his birth, life and career before his appointment to Judea. Where did Bulgakov get his information?

There are three authentic sources about Pilate: The Gospels, Josephus Flavius and Philo of Alexandria. The Gospels give a generally reliable account of Jesus’ arrest, Jewish and Roman trials, and Jesus’ crucifixion. Both Josephus and Philo emphasize the negative traits of Pilate’s character. On the whole, the New Testament texts treat Pilate condescendingly and show him to be not only a high-handed Roman administrator, but also a

³⁶ *Encyclopaedia Judaica* (Jerusalem, 1971), pp. 999-1002.

tormented human being who, out of faint-heartedness and political expediency condemned Jesus to death, a man innocent under Roman Law.

Bulgakov used all the information he could obtain to recreate a psychologically realistic and historically objective character. By and large, historical information was quite uniform. Most historians reported that Pilate was the fifth procurator of Judea, though *Brockhaus* and Farrar list him as the sixth.³⁷ Bulgakov had also learned that only members of the equestrian class could be appointed procurators. Felyx was the only exception to the rule, and Suetonius was quick to point it out. Combining this information with the explanation that the name *Pilatus* was associated with *pilum* (spear), Bulgakov coined the expressive name “Pontius Pilate, equestrian of the Golden Spear” (453). Makkaveiskii’s book would have been the most likely source of information that the administrative residence of Roman procurators in Judea was Caesarea Stratonis. This and the other sources would have provided Bulgakov with a list of a procurator’s powers and enumerated the major events during Pilate’s administration which brought him on the collision course with the Jews.

These are the major historical ingredients in the novelistic portrait of Pilate. But what about the fictional dimension of the portrait? Fortunately, we are in a position to give a definite answer to that question.

Having discovered in Makkaveiskii’s book an important source for the Yershalaim chapters, Belza failed to notice a very important source of information used by Makkaveiskii in his monograph.³⁸ In the footnotes, Makkaveiskii refers to a book containing very important apocryphal information about Pilate: G.A. Mueller, *Pontius Pilatus, der fuenfte Prokurator von Judaea und Richter Jesu von Nazareth* (1888). There are reasons to believe that this book also was among Bulgakov’s sources.

Mueller’s book corroborated Makkaveiskii’s information that Greek along with Aramaic was the official language of the Roman procurators of Judea,³⁹ thereby lending additional credence to Bulgakov’s conception of Pilate’s motivations in giving in to the pressures of Kaifa: namely, Pilate’s overriding fear of being accused of a crime against the imperial majesty with inevitable catastrophic results for his own career if he were to free Yeshua (446, 448, 735).⁴⁰ The very transcription of the High Priest’s name as *Kaifa* instead of the biblical Caiaphas could have been suggested by the books of Mueller and Strauss.⁴¹

³⁷ *Entsyklopedicheskii slovar’* (St. Petersburg: Brockhaus and Efron, 1898), vol. 23a, 595; Farrar, p. 588.

³⁸ See *sup.*, n. 16.

³⁹ G.A. Mueller, *Pontius Pilatus, der fuenfte Prokurator von Judaea und Richter Jesu von Nazareth* (Stuttgart, 1888), pp. 57-8; Makkaveiskii, p. 241.

⁴⁰ Mueller, pp. 38-9; Makkaveiskii, pp. 262-3.

⁴¹ Mueller, p. 44; Strauss, vol. II, pp. 360-2, 462.

It was, however, the fictional legendary material which acquired the greatest degree of importance for Bulgakov's "biography" of Pilate. According to a German legend referred to in Mueller's book, Pilate's father was the German King *Atus*, "who had mastered the art of reading in the stars destinies of men." His mother was a "beautiful miller's daughter named Pila." She gave her new-born son the name *Pilatus*.⁴² Bulgakov incorporated this bit of "family history" into his Pilate biography by translating Mueller's text almost verbatim: "*Syna korolia zvezdocheta i docheri mel'nika, krasavitsy Pily*" (735).

Of course, in the process of creating a literary biography of Pilate, Bulgakov could not proceed uncritically: the material had to appear as a realistically convincing biography. According to historians, Pilate must have been a Roman by birth, *Pontius* being a well-known Samnito-Roman name. Subsequently, Bulgakov solved the problem by adopting the name and social status of Pilate's legendary mother, as well as the royal kin of his father, but dropping at the same time any allusions to his place of birth. The omission of Pilate's legendary German parentage was all the more necessary as Bulgakov had to integrate into the procurator's biography some additional legendary material relating to Pilate's participation in Roman campaigns against the Germans. A probable source for this latter information could have been a book by Giovanni Rosadi, *Il processo di Gesu*.⁴³ This book contains a statement about Pilate's military service during Roman wars against the Germans. According to Rosadi, Pilate was born in Spain. This book might very well have been known to Bulgakov's father who was a professor of ancient history at the Kiev Theological Academy.

Thus, the novelistic biography of Pilate in *The Master and Margarita* emerges as a composite story consisting of historical and legendary material. In addition, Bulgakov invented the episode of Judas' murder and, in deviation from the account in the Gospels (Matt. 27:19), described the Roman procurator as an unmarried man, thus stressing his loneliness and lack of genuine human contacts.

⁴² "Koenig *Atus*, der die Kunst besass, aus den Sternen das Geschick der Menschen lesen zu koennen" . . . "die schoene Muellerstochter *Pila*. Sie gebar den *Pilatus* (Mueller, p. 51). N.P. Utekhin believes that Bulgakov's principal source for this part of the legendary biography of Pilate was the fifteenth-century Old Russian text "Khozhdenie vo Florentsiu" mentioned by F.I. Delektorskii in *Kritiko-bibliograficheskii obzor drevnerusskikh skazanii o florentinskoi unii*, 1895 (N. Utekhin, "*Master i Margarita* M. Bulgakova (ob istochnikakh deistvitel'nykh i mnimykh)," *Russkaia literatura*, 1979, N°4, 101-2). However, considering that Bulgakov's characterization of Pilate as the "son of an Astrologer King and Pila, the beautiful miller's daughter" faithfully follows the original text in Mueller's book, I see no sufficient reason to ignore this German source.

⁴³ G. Rosadi, *Der Prozess Jesus* (Vienna, 1926), p. 170.

Belza has advanced a hypothesis according to which the idea of Judas' murder could have been suggested to Bulgakov by Leonardo Da Vinci's *Last Supper*. Belza has pointed out that there is a knife held by the Apostle Peter behind Judas' back. Did this fresco inspire Bulgakov to introduce the episode of Pilate's vengeance against the traitor?⁴⁴

The idea of armed resistance against the possible arrest of Jesus was very much on his disciples' mind. There were two swords brought by the disciples to the Last Supper (Luke 22:38). During Jesus' arrest, one of the disciples (John identifies him with Peter) struck with his sword one of the High Priest's servants (Matt. 26:51; Mark 14:47; Luke 22:50, John 18:10). Now, in Church-Slavonic texts, the weapon used by the disciple in defense of Jesus in the Garden of Gethsemane is invariably called *noz*, "knife" in modern Russian. It is altogether possible that all these associations may have been present in Bulgakov's mind at the time of the writing of the Yershalaim chapter and, therefore, Belza's hypothesis deserves attention despite objections by Utekhin.⁴⁵

At the same time, Belza associates the killing of Judas with the motif of the bread knife of Levii Matvei who vowed to Pilate to "slaughter Judas" (746). The two knives, however, are not functionally related. According to Iovanovich, who refers to a passage in the first Gospel (Matt. 26:26), the bread in question indicates the body of Jesus.⁴⁶ The insight of Iovanovich is correct, though the eucharistic passage is not limited to Matthew alone, but is a part of two other synoptic Gospels (Mark 14:22; Luke 22:19), as well as of the Apostle Paul's writings (1 Cor. 10:16, 11:23-24).

The eucharistic idea itself is based on the mystical doctrine of Jesus: "I am the bread of life, he that cometh to me shall not hunger; and he that believeth in me shall never thirst" (John 6:35). Thus, Bulgakov takes over the christological idea of Jesus as the spiritual bread of life and projects it into the person of Yeshua. Considering, however, the sacerdotal function of Levii Matvei in the novel, the imagery of the bread knife is related not to the text of the Gospel, as Iovanovich believes, but to the liturgical preparation of the communion particles. Thus, the Church as a sacral body, is associated with the figure of Levii Matvei and encoded in the structure of the novel.

All in all, Bulgakov's literary reconstruction of the historical Pilate may be considered a remarkable success on the part of the author. Most of all, he has succeeded in maintaining an extremely delicate balance among a variety of sources, many of which could scarcely be brought to a common

⁴⁴ Belza, pp. 167-8.

⁴⁵ Utekhin, pp. 94-6.

⁴⁶ M. Iovanovich, "Evangeliie ot Matfeia kak literaturnyi istochnik," *Canadian-American Slavic Studies*, 15, N°2-3 (1981), 299.

denominator. In the face of these problems and being a religious man himself, Bulgakov has displayed a good measure of sensitivity and tact. The dramatic episode of the confrontation between Pilate and Kaifa (453-4), blending psychological realism with a genuinely historical and biblical spirit,⁴⁷ can be cited here as a superb example of Bulgakov's novelistic art.

The inspired "fearlessness" of Kaifa (453) during his confrontation with Pilate must not deceive the reader. Makkaveiskii, with whom Bulgakov agrees on this point, called it an "inspiration of evil." Kaifa does not protect the purity of Yahweh's covenant with the Jewish people. The impassioned speech of Kaifa corresponds to a passage in the Gospels: "You know nothing. Neither do you consider that it is expedient for you that one man should die for the people, and that the whole nation perish not" (John 11:49-50). Caiaphas' words constitute his reply to the question of the chief-priests and Pharisees: "What do we, for this man doth many miracles? If we let him alone so, all will believe in him, and the Romans will come, and take away our place and nation" (John 11:47-48). In the novel, this text, in Kaifa's variation, acquires the specific meaning of a nationalistic absolutizing of political power. Kaifa, a "materialist"⁴⁸ who, as a Saducee, neither believed in the immortality of the soul nor in the resurrection of the dead, elevates the idea of the people in its ethnic and historic manifestation to the level of the sacred. This, in turn, leads the High Priest to the idolization of the *state* as the supreme subject of power and law. The state, not God, has primacy in his mind. Kaifa's statement, "the almighty Caesar will hear us and protect us from the murderous Pilate" (453), is, from the viewpoint of Old Testament law, a *blasphemy*, for he ascribes the attribute of divine omnipotence to a terrestrial power. Kaifa violates one of the major precepts of Old Testament religiosity, strictly adhered to by Yeshua, who rejects absolutist claims of the state: "You shall not make to yourself any idol" (Ex. 34:17; Lev. 19:4, 26:1). Therefore, Woland lurks behind Kaifa's idolization of the state as he does behind Pilate's fear of it and, in both instances, the deified state is treated by Bulgakov as an instrument of Satan.

In Bulgakov's novel, Kaifa may be considered as a "double" of Dostoevsky's Grand Inquisitor.⁴⁹ But the pressure of demonic forces on

⁴⁷ Makkaveiskii, pp. 212, 262-3, 267.

⁴⁸ Strauss, vol. II, 357.

⁴⁹ It can now be argued that, by letting the Small Sanhedrin pass the death sentence against Yeshua, Bulgakov might have intended to emphasize the illegality of Kaifa's trial over Yeshua. The Little Sanhedrin could not condemn Yeshua to death. Yeshua's prediction of the fall of the Temple of the old faith (441), constituting a "false prophecy," belonged to the jurisdiction of the Great Sanhedrin, as did a blasphemy uttered by the High Priest. However, the inaccuracy can be explained by assuming that Bulgakov simply followed the opinion of Graetz (H. Graetz, *History of the Jews* [Philadelphia, 1893], vol. 2, 163) or that of Farrar (Farrar, p. 573). Zerkalov speaks of the "perverted legality" of Kaifa (Zerkalov, p. 119).

Pilate is more evident. The ominous nasal voice of Emperor Tiberius' head, suddenly supplanting in Pilate's vision the head of the prisoner and filling the procurator with uncontrollable fear, is shared by two characters only: the centurion Mark Muribellum, the executioner, and Azazello, the demon.

Nevertheless, the success and significance of Pilate's character in *The Master and Margarita* does not rest entirely on its historically and literarily realistic qualities. It is the profoundly tragic element in his portrayal that makes Bulgakov's Pilate a live and full-blooded person. The inescapable moral necessity of making a choice between the imperative urgings of Pilate's own conscience and the social and political pressures of his time, and the ultimate failure of the procurator to make this choice, are what endows Pilate's figure with the somber and solemn seriousness of intense and bitter human drama. Yet, the considerate and humane treatment of Pilate in the novel is not an exclusive product of Bulgakov's own artistic intuition and personal understanding.

The New Testament already treats Pilate with much more consideration than Caiaphas and the people around him. The early New Testament apocrypha try to vindicate him even more. The apologists view Pilate as a man essentially friendly to Jesus. Pilate's confession to Levii Matvei that he admired Yeshua corroborates Tertullian's dictum about Pilate: *jam pro sua conscientia Christianus*. Farrar, Makkaveiskii and Renan hold similar opinions.

In fact, at the end of the novel, Pilate is re-confirmed as one of Yeshua's elect. It is Yeshua who, in the interrogation episode, singles out Pilate as one who "makes an impression of a very intelligent man" (442) and one whom he invites for an enlightening conversation in the gardens of the Mountain of Olives (441). It is true, the procurator cowardly rejects the offer of a discourse by condemning Yeshua to death. But accepting, in a sense, Yeshua's last call from the cross (598), and having repented and expiated his ignominious action, Pilate could eventually resume the interrupted dialogue with Yeshua walking up the moon path toward the Heavenly Jerusalem.

Being Yeshua's elect, however, does not impart to Pilate a special status or preferential treatment, a sort of existential condition of a Nietzschean superman beyond good and evil. On the contrary, the voice of personal conscience must be uncompromisingly obeyed, no matter what the personal consequences may be. Therefore, the infraction against universal moral law and his own human nature must be repented and, consequently, expiated by the procurator. The process of expiation is perceived by Bulgakov not in quantitative, juridical terms of *poenitentia*, but in qualitative, existential terms of *metanoia* as a radical change and purification of one's heart, made ultimately possible only through the forgiving act of Yeshua's mercy. Thus, the outwardly polite and neutral form of address used by Pilate in his

conversation with the resurrected Yeshua, “but pardon me, philosopher” (735) [*no pomiluite menia, filosof*], corresponds, on a deeper level, to the prayerful invocation of Christ in the Greek Orthodox and Roman Catholic liturgical services: “Lord, have mercy!” [*Gospodi, pomilui*].

To get his message through in Pilate’s dream episode, Bulgakov resorts to his favorite technique of intentional deformation of his literary or historical sources. In the novel, the “repentant robber” (Luke 23:42) is not Dismas of the apocryphal *Nicodemus Gospel*, but Pilate himself. The repentant procurator “sobbingly” implores Yeshua “to remember him” (735). At the end of the novel, Yeshua fulfills Pilate’s request and leads him toward the Heavenly Jerusalem. Pilate’s expiation comes to an end in his redemption. And so, it is through Yeshua’s relationship to Pilate that the soteriological aspect of Yeshua’s mission is most powerfully expressed.

Significantly, it is not to Levii Matvei but to the procurator that Yeshua chooses to communicate the news about his victory over death and the prophecy of the Church to come, of which Levii Matvei is to become the first minister. The gospel of resurrection is skillfully encoded by Bulgakov in Yeshua’s characterization as a “beggar from En-Sarid” (735) in Pilate’s prophetic dream.

To solve the riddle of the dream, Belza attempted to explain “En-Sarid” as the “land of Gennisaret,” an area closely associated with Jesus’ preaching.⁵⁰ Somewhat puzzled by Bulgakov’s inconsistency in the interrogation episode (Yeshua calls Gamala his birthplace), El’baum makes another conjecture: Bulgakov might have been familiar with the theory according to which, in the Gospels, Nazareth could have been an incorrect reading of En-Sarid. The name of the town can be translated as the “Spring of Sarid.”⁵¹ El’baum’s puzzlement is justified. The Hebrew name for Gennisaret is *Gennesar* (derived from *Gan Ha-Sar*), and that of Nazareth is *Hare Nazerat*, in Arabic — *En-Nasira*. Neither the first nor the second name is etymologically related to En-Sarid. But what if Bulgakov’s alleged inconsistency was quite intentional to begin with?

The town of Sarid is mentioned in the Old Testament as the area allotted to the children of Zabulon (Josh. 19:10-12). In English, the name of the town means: *one who escapes*. In the context of Pilate’s dream, there can be only one conclusion about the nature of Yeshua’s “escape”: he escapes death. The present tense reveals the universal significance of Yeshua’s victory over death. It transcends the limitations of the empirical time in the eternal “Now” of the Heavenly Jerusalem. Therefore, Levii Matvei’s recording of Yeshua’s words read by Pilate: “there is no death” (744), is the

⁵⁰ Belza, p. 175, n. 11.

⁵¹ El’baum, p. 14.

correct rendering of Yeshua's doctrine. If so, the real "place" of Yeshua's "birth" is the "Spring of Sarid," the source of the water of life, the eternal abode of God (John 4:14; Rev. 21:6). In this context, the self-characterization of Yeshua as a "foundling, son of unknown parents" (735), can be placed within the biblical frame of reference and related to messianic expectations of the Jews in the first century A.D.: "But when the Christ cometh, no man knoweth whence he is" (John 7:27). In Bulgakov's novel, Yeshua, a man from Gamala, was also the son of unknown parents dwelling in the realm of the transcendent En-Sarid. He was the Son of God, and the people did not recognize him.

It is hardly an overstatement to say that in the entire Russian literature, Bulgakov was the only author who succeeded in expressing the most complex ideas of theology and liturgy in the intricate and aesthetically impeccable imagery of literary art. Still, there is the specifically Bulgakovian element which affects the mind and imagination of modern readers. In Bulgakov's gnostic vision of reality, Pilate represents the fundamental paradigm of the *condition humaine* of twentieth-century man caught in the perennial existential and moral dilemma of having to choose between the call of an objective moral good, on the one hand, and the values and pressures of a modern collectivistic state and materialistic society, on the other. The Yershalaim chapters, therefore, acquire their full meaning and significance in the overall "supertemporal" unity of the entire novel in Bulgakov's vision of the two combatants: *civitas Dei* and *civitas diaboli*. The cosmic drama in the Yershalaim chapters continues unabated in the Moscow chapters. It is reflected in the personal drama of the Master and Margarita.

Парадигмы метафоры крещения в *Мастере и Маргарите* Булгакова

Екатерина Филипс-Юзвиг*

Критики, занимающиеся романом Булгакова *Мастер и Маргарита*, подошли вплотную к раскрытию его главной тематической метафоры. Они верно отнесли роман к типу искупительной прозы,¹ а также обратились непосредственно к Евангелию и Ветхому Завету как источникам художественных образов и мотивов главного замысла романа.² Однако, точнее проследить или назвать центральную тематическую метафору им до сих пор не удавалось.

* См. биографическую справку на стр. 171.

¹ «*The Master and Margarita and the Divina Commedia are both redemptive fiction.*» Bruce A. Beatie and Phyllis W. Powell, "Bulgakov, Dante and Relativity," *Canadian-American Slavic Studies*, 15 (2-3), (Summer-Fall 1981), p. 267. См. также Carol Arenberg, "Mythic and Daimonic Paradigms in Bulgakov's *Master i Margarita*," *Essays in Literature*, 1982 Spring, 9 (1), 107-125; и Архиепископ Иоанн Шаховской, «Метафизический реализм *Мастера и Маргариты*,» в *Московском разговоре о бессмертии* (Нью-Йорк: 1972).

Е. М. (СССР) предлагает термин «пасхальная мистерия»; см. «О 'Мастере и Маргарите',» *Вестник Русского Христианского Движения*, № 119 (1976), стр. 228.

² А. Зеркалов, *Евангелие Михаила Булгакова* (Ann Arbor: Ardis, 1984). Основной тезис Зеркалова в том, что «рассказ о Пилате не поддается аналитическому давлению, его невозможно свести к односторонней концепции, будь то религиозная или антицерковная.» Наиболее важно для него то, «что поэтика вставного рассказа организована как современный вариант евангельской поэтики, вариант, развивающий полифонический строй первоисточника» (стр. 245, 246).

Большая эффективность булгаковской сатиры, порицающей и высмеивающей пороки общества, но и содержащей намек на идеал автора,³ зиждется как раз на затрудненном узнавании художественных приемов романа. Недаром стиль Булгакова называют «тайнописью» и «мистификацией».⁴ Сложность его художественного метода объясняется, прежде всего, смешением

Милюеве Йованович, «Евангелие от Матфея, как литературный источник Мастера и Маргариты,» *Canadian-American Slavic Studies*, 15 (2-3), (Summer-Fall 1981), 295-311. Выдвигаемое Йовановичем уподобление Воланда Иисусу неприемлемо.

Donald B. Pruitt, "St. John and Bulgakov: The Model of a Parody of Christ," *Canadian-American Slavic Studies*, 15 (2-3), (Summer-Fall 1981), 312-320. Пруитт неверно толкует Воланда, как пародию на Иисуса.

Laura D. Weeks, "Hebraic Antecedents in *The Master and Margarita*: Woland and Company Revisited," *Slavic Review*, 2 (Summer 1984), 224-241.

И. Бэлза, «Генеалогия 'Мастера и Маргариты',» *Контекст-1978* (Москва: Наука, 1978).

Н. П. Утехин, «'Мастер и Маргарита' Булгакова (Об источниках действительных и мнимых),» *Русская литература*, № 4 (1979), стр. 89-109.

И. Л. Галинская, «'Мастер и Маргарита' М. А. Булгакова: к вопросу об историко-философских источниках романа,» *Известия Академии Наук СССР, серия литературы и языка*, т. 42, № 2, 1983.

Об участии советских критиков в исследовании библейских источников см. объяснение Генриха Эльбаума в его книге *Анализ иудейских глав Мастера и Маргариты М. Булгакова* (Ann Arbor: Ardis, 1981):

В двадцатые-тридцатые годы, то есть в тот период, когда создавался 'роман о Понтии Пилате,' в советской библеистике безраздельно господствовала 'мифологическая школа' отрицавшая историческую основу евангельских сказаний. [...] Положение существенным образом изменилось к середине шестидесятых годов. Накопление нового материала (открытие курманских рукописей, папирусных фрагментов Евангелий, анализ общих законов мифотворчества) побудили некоторых советских исследователей поставить вопрос о возможном историческом существовании Иисуса Назорея — проповедника из Галилеи, послужившего прототипом евангельского Иисуса Христа (стр. 122).

Тезис Эльбаума о том, что Булгаков следовал исторической школе, требует дальнейшего исследования.

³ "The moral norm is inherent in satire." See Northrop Frye, "The Nature of Satire" (1944), rpt. *Satire: Theory and Practice*, eds. C. A. Allen and G. D. Stephens (Belmont: Wadsworth Publ. Co., 1962), p. 146. *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, eds. Alex Preminger, J. Warnke, O. B. Hardison, Jr., (Princeton: Princeton Univ. Press, 1965), "Satire" mentions "commitment to certain intellectual and moral beliefs which validate [the author's] critique of aberration" (p. 739).

⁴ См. например Леонид Ржевский, «Пилатов грех,» *Новый журнал*, 90 (1968); в англ. переводе "Pilate's Sin: Cryptography in Bulgakov's novel *The Master and Margarita*," *Canadian Slavonic Papers*, 13 (1971).

мистериального и карнавального планов романа.⁵ Метафора крещения — как искупления и очищения — как раз и служит тем звеном, которое связывает эти разнородные планы. Но и сама метафора крещения дана в романе в затрудненной форме. Она, прежде всего, является развернутой метафорой, состоящей к тому же из многих неоднородных парадигм.⁶ К числу их принадлежат и семантические антиподы, и вещественные символы, и символические действия, и библейские аллюзии. Узнавание метафоры крещения в романе облегчается главным образом частыми повторениями ее парадигм, т.е. как бы постоянным, хотя и косвенным, авторским напоминанием о ней.

Из главных действующих лиц романа парадигмами метафоры крещения особенно богато наделен Иван Бездомный.⁷ Критики обычно останавливают свое внимание на происходящей в Иване перемене, а также подчеркивают, что он из последователя Берлиоза делается учеником мастера. Однако, не было еще замечено значение многих деталей, которые постоянно сопровождают Ивана и позволяют более точно определить характер его трансформации. Между тем, даже его имя Иван и настоящая фамилия Понырев синонимны Ивану Купале — народному наименованию Иоанна Крестителя. Фамилия Понырев могла быть подсказана Булгакову рассказом Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала,» где также использована пародия на Иоанна Крестителя и его евангельскую историю. Главный герой гоголевского рассказа добывается своей цели колдовством, обезглавив Ивася, а затем в конце видит свою ужасную ошибку.⁸

⁵ Анна Тамарченко, «Роман на сцене: 'Мастер и Маргарита' в Театре на Таганке,» *Canadian-American Slavic Studies*, 15 (2-3), (Summer-Fall 1981), 364, *passim*.

⁶ См. одно из определений метафоры как тропа в *Encyclopedia of Poetry and Poetics*: "Metaphorical process may operate over a very limited or a very wide range. [...] The resonance of a m. is a function both of the setting (which may be extensive) and of the nature of the elements brought into relation: for example, a m. which relates symbolic and mythical elements tends to be, but is not necessarily, more resonant than a m. which relates only elements which are dominantly visual or conceptual" (p. 494).

⁷ Не случайно, что в постановке «драматизированного романа» в театре на Таганке была подчеркнута именно духовная биография Ивана. См. Тамарченко, стр. 371.

⁸ Значение Гоголя в творчестве Булгакова было уже ранее отмечено критиками. См. М. О. Чудакова, «Булгаков и Гоголь,» *Русская речь*, № 2 (1979), стр. 38-48 и № 3 (1979), стр. 55-59; В. Чеботарева, «О гоголевских традициях в прозе М. Булгакова,» *Русская литература*, № 1 (1984), стр. 166-176; Н. Натова, «Михаил Булгаков и Гоголь: Опыт сопоставительного анализа,» *Записки Русской Академической Группы в США*, т. XVII (1984), 83-114.

Иван не только окружен в романе многими деталями метафоры крещения, но они к тому же часто появляются целыми группами или, по терминологии Юрия Лотмана — пучками.⁹ Так, когда Иван бежит по Москве в погоне за дьяволом с вестью об отрезанной голове Берлиоза, он попадает в квартиру, где находит сразу и маленькую бумажную иконку, «пришпиленную» под большой иконой, и свечи, и ванную, и голую женщину (стр. 68)¹⁰ — т.е., целую группу образов, которые могут относиться одновременно и к обряду крещения, и к библейской истории Иоанна Крестителя. Эти детали — иконка, ванная (согласно словарю Брокгауза и Ефрона, которым любил пользоваться Булгаков, «Крещение также называется банею возрождения»), голая женщина (не намек ли это на Саломею, дочь Иродиады?) — вместе с мотивом отрезанной головы и стоящими рядом антиподами: темнотой, «адским освещением» и «черными страшными пятнами» (стр. 67) — подсказывают не только начало предстоящей в Иване перемены, но и ее характер, как очищения и возрождения. Наиболее затруднен здесь образ отрезанной головы Берлиоза, так как он служит одновременно цели отталкивания от «лжепророчества» первого учителя Ивана — Берлиоза, который заслуживает наказания со стороны автора, и одновременно аллюзией к архетипу отсеченной головы святого, олицетворяющего идеал автора. Нагромождение деталей метафоры крещения это затруднение отчасти устраняет.

В некоторых местах романа метафора крещения оказывается реализованной метафорой. Это происходит, например, в той сцене, когда автор заставляет окунуться в воду самого Ивана, сопровождая это действие целой группой значительных деталей. К тому же значение эпизода купания в Москве-реке определяется и лексическим соседством. В том месте, где Иван бросается в воду ласточкой, после слов «в воду», как бы случайно и в связи с чем-то другим следует слово «дух». Напомним, что купанье происходит все еще в то время, когда Иван бежит по Москве с вестью об отрезанной голове в погоне за «профессором». При нем все еще находится свеча и иконка «неизвестного» святого. Помимо купания самого Ивана, реки и обретения нового «духа», появляется и еще одна значительная деталь — «белая толстовка» (стр. 69),

⁹ См. *Структура художественного текста* (rpt. Providence: Brown University Press, 1971), стр. 304.

¹⁰ Номера страниц после цитат даются по тексту: Михаил Булгаков, *Мастер и Маргарита*, 4-е изд. (Франкфурт: «Посев», 1977).

которую Иван и надевает ввиду того, что его прежняя одежда к этому времени исчезает. Согласно церковному обряду крещения, крещенного обычно облачают в чистую белую одежду. В соседстве образов купания, отрезанной головы, свечи и белой одежды угадывается и имя «неизвестного» святого, иконка которого была прикреплена к тому же к главной большой иконе, вероятно, как намек на значение имени Предтечи.

Частые у Булгакова приемы «неизвестности» и риторических вопросов о неизвестности также должны привлекать к себе внимание. В эпизоде купания Ивана особый смысл его подчеркивается автором следующими словами: «Следовало бы, пожалуй, спросить Ивана Николаевича, почему он полагает, что профессор именно на Москве-реке, а не где-нибудь в другом месте» (стр. 68).

И все же неоднородные парадигмы метафоры крещения могли бы окончательно затруднить ее узнавание, если бы автор не прибегал к частым их повторениям и не продолжал их, иногда в отдельности, настойчиво обыгрывать. Иконка и свеча сопровождают Ивана в течение всей его погони по городу, они остаются при нем после купания в Москве-реке, во время его посещения ресторана Грибоедова, а также в психиатрической больнице, где происходит окончательное превращение «ветхого, прежнего» Ивана в Ивана «нового». В ресторане Иван навел истинный ужас на ужинающих и танцующих литераторов именно своей «новой одеждой», приколотой к груди иконкой и свечой: «Он был бос, в разодранной беловатой толстовке, к коей на груди английской булавкой была приколот бумажная иконка с изображением неизвестного святого, и в полосатых белых кальсонах. В руках Иван Николаевич нес зажженную венчальную свечу» (стр. 81). Свеча в этом эпизоде посещения Иваном ресторана Грибоедова особенно тщательно обыгрывается автором. Она упоминается девять раз, причем иногда называется «огонечком» и «Ивановым огнем», лексически напоминающим традиционные костры в вечер перед Иваном Купалой. Значительность этого эпизода в Грибоедове подчеркивается также торжественным стилем, к которому прибегает Иван. Подняв свечу над головой, он произносит: «Здорово, други!» И во второй раз он также «поднял свечу и вскричал: Братья во литературе!» (стр. 81). В другом плане текста это можно объяснить начавшимся сумасшедствием Ивана, однако, торжественный стиль одновременно подчеркивает здесь и искупительный характер происходящего.

Образы свечи и иконки не покидают Ивана и в больнице, хотя тут они подчеркиваются по-новому. При допросе по поводу

событий, касающихся отрезанной головы Берлиоза и поисков Воланда, врачи спрашивают Ивана: «Какие же меры вы приняли, чтобы поймать этого убийцу?» Иван отвечает им:

— Меры вот какие: взял я на кухне свечечку...

— Вот эту? — спросил врач, указывая на изломанную свечку, лежащую на столе рядом с иконкой перед женщиной.

— Эту самую, и...

— А иконка зачем?

— Ну да, иконка... — Иван покраснел. — Иконка-то больше всего их и испугала (стр. 90).

Здесь иконка выделена и дополнительным вопросом: «А иконка зачем?» и эмоциональной реакцией Ивана — он «покраснел», и отчетом об эффективности ее воздействия: она «больше всего их и испугала». Иконка упоминается и еще раз в том же эпизоде: «Ну вот, стало быть: я иконку на грудь пришил и побежал...» Этим настаиванием на иконке автор подсказывает совмещение антиподов — отрезанной головы Берлиоза, которая продолжает занимать Ивана и о которой непосредственно идет речь при допросе, и отсеченной головы св. Иоанна, как противопоставленного ему идеала, представленного иконкой.

Метафору крещения как очищения и обновления, или как заданный идеал Булгаков связывает с Иваном более чем с другими действующими лицами. История Ивана занимает около одной пятой всего текста произведения.¹¹ В большинстве глав, посвященных Ивану, его история естественно переплетается с историей других персонажей. В главе двадцать восьмой, при разборе дела об убийстве Берлиоза, он упоминается одной только полной значения фразой: «непонятный никем первый вестник несчастья Иванушка» (стр. 150), т.е. некоей пародией (потому что «несчастье» касается Берлиоза) и одновременно аллюзией к Предтече. Патриаршие пруды, где происходит бурная завязка истории Ивана, сопутствуют ему всюду, как его лейтмотив. При этом Булгаков не мог не обратить внимания на то, что само название Патриаршие пруды могло бы послужить метафорой крещения. За исключением трех страниц — прощания Ивана с мастером и Маргаритой (стр. 468-471) — Патриаршие пруды упоминаются в каждом эпизоде, связанном с Иваном.

¹¹ Главы первая, третья, четвертая, пятая, шестая, восьмая, одиннадцатая, частично главы тринадцатая, двадцать седьмая и тридцатая, а также вся последняя треть эпилога.

Образ воды вообще часто встречается в романе и значение его в большинстве случаев относится к метафоре крещения. В истории Ивана, кроме Патриарших прудов, ванны и купанья на Москва-реке, о которых говорилось выше, вода приобретает особое значение в главах о пребывании Ивана в клинике Стравинского. Правда, здесь значение ее бывает амбивалентным, как, кстати, и сумасшедствие Ивана. В романтической литературе, к которой принадлежит и роман Булгакова, сумасшедствие, как известно — апология. Недаром, «сумасшедшие» в романе — это Иван, мастер, Воланд (как художественный агент автора), а также Маргарита. Ванны в клинике скорее всего антипод идеалу крещенской воды, потому что прописывает их Стравинский, а он, по аналогии с Берлиозом, тоже лжепророк (лжекомпозитор). Но в клинике же Иван видит и реку и, главное, веселый зеленый бор на другом берегу реки, свидетельствующий о предстоящей благотворной перемене в нем, а также очищающий ливень, после которого, как еще одно предзнаменование, появляется радуга. О присутствии антипода в образе воды в клинике лучше всего свидетельствует плач Ивана. Он «тихо плакал, сидя на кровати и глядя на мутную кипящую в пузырях реку» (стр. 145). Вероятно это аллюзия к плачу плененных у вод вавилонских: «При реке Вавилона сидели мы и плакали» (Псал., 136.1). Произнесенное мастером «Итак, сидим?» (стр. 169) и повторенное Иваном «Сидим» — аллюзия не только к их фактическому заключению и аресту мастера в прошлом, как отмечали критики, но и аллюзия к Ветхому Завету. Плач в клинике связан с «ветхим» Иваном, а другой берег, веселый зеленый бор, ливень и радуга — с Иваном «новым», с метафорой крещения и очистительным идеалом автора. Идеал очищения в романе представлен шире одной христианской концепции и включает также другие понятия очищения в том числе и древне-греческие. Напомним, что в греческой мифологии всякий герой, оскверненный убийством (Орест, Геракл и др.), неизбежно подвергался очищению. Не потому ли автор отправляет некоторых своих «злодеев» в Ялту к Черному морю?¹² Но аллюзии к греческой мифологии в романе Булгакова еще подлежат исследованию. О том, что они в нем присутствуют свидетельствует хотя бы имя Геллы.

¹² Ялта у Булгакова вряд ли случайна, т.к. согласно одной версии мифа об Оресте, убившем свою мать, в процессе очищения от этого злодеяния он был отправлен в Таврию, т.е. современный Крым. Об очищении Ореста и Геракла, см. Mark P.O. Morford and Robert J. Lenardon, *Classical Mythology* (New York: David McKay Company, Inc., 1972), pp. 283, 319.

Метафора крещения в *Мастере и Маргарите* прочно вплетена в текст и построена на сложных разнообразных парадигмах. Тем не менее Булгаков дает и более прямые, слабее зашифрованные образы крещения в своем романе. К таким образам, прежде всего, относится город Киев с его памятником князю Владимиру и историческим местом крещения Руси — рекой Днепром. Действие в романе, как известно, разворачивается главным образом в двух городах — Москве и Ершалаиме. Киев понадобился автору в основном как напоминание о крещении Руси. Для этого ему потребывалось и совершенно третьестепенное лицо в романе, дядя Берлиоза, экономист-плановик, Максимилиан Андреевич Поплавский. Все в этом эпизодическом лице наполнено значимостью, особенно его фамилия Поплавский, как синоним Поныву и Купале. В социально-экономическом плане романа Поплавский отправляется в Москву с целью овладеть квартирой своего племянника Берлиоза. Киевом дядя вообще пренебрегает:

Его не радовали весенние разливы Днепра, когда, затопляя острова на низком берегу, вода сливалась с горизонтом. Его не радовал тот потрясающий по красоте вид, что открывался от подножия памятника князю Владимиру. Его не веселили солнечные пятна, играющие весной на кирпичных дорожках владимирской горки. Ничего этого он не хотел, он хотел одного — переехать в Москву (стр. 248).

В этом отрывке, в накоплении отрицаний «его не радовали», «его не радовал», «его не веселили», «ничего этого он не хотел» — по отношению к Киеву, автор заключил также идею подмены подлинных ценностей. Это одна из главных идей в русской мысли. Ею пророчески мучились символисты, особенно Владимир Соловьев.¹³ Это также современная тема Солженицына,¹⁴ Синявского в его статье «Литературный процесс в России», и целого ряда других писателей и мыслителей. Поплавский же в романе Булгакова как раз относится к числу тех, кто поддался обману. Жанр сатиры позволяет агентам автора — Воланду с его свитой — киевского дядю за это проучить, не стесняясь в средствах. Его не только напугали и приказали возвратиться в Киев, но еще и ударили «курицей плашмя крепко и страшно», так что он «полетел вниз по лестнице» (стр. 254). Автор дает дяде и более прямой

¹³ См. Владимир Соловьев, *Три разговора* (Нью-Йорк: изд-во им. Чехова, 1954).

¹⁴ См. А. И. Солженицын, «На возврате дыхания и сознания,» «Раскаяние и самоограничение» и «Образованщина,» в сборнике *Из-под глыб* (Париж: ИМКА-Пресс, 1974).

урок того, что от него требуется, заставив его проследить, что будет делать очередная жертва, выброшенная из квартиры № 50. И дядя увидел как мимо него пролетел человек, «крестясь и что-то бормоча.» После этого «Максимилиан Андреевич, шепча только два слова ‘все понятно, все понятно!’ выбежал во двор. Через несколько минут троллейбус уносил экономиста-плановика по направлению к Киевскому вокзалу» (стр. 256).

Киев, Днепр, памятник князю Владимиру, куда так настойчиво автор отправляет Поплавского — это наиболее прямые образы центральной метафоры крещения и авторского идеала очищения и возрождения. Поэтому они даны почти вне всякой существенной связи с главными характерами и событиями романа. Главные персонажи и события в романе сопровождаются гораздо более сложными парадигмами этой метафоры, включающими разнородные образы, символы, аллюзии и семантические антиподы, среди которых самыми важными являются фигура Иоанна Крестителя и противопоставленные ему фигуры «лже-пророков» во главе с Берлиозом, которых автор — по праву комической сатиры — наказывает тем же способом, каким был наказан библейский мученик. Так, самый способ наказания романтических злодеев в *Мастере и Маргарите* служит одновременно аллюзией к архетипу святого, а избранный автором художественный прием смешения антиподов строго соответствует тематической проблеме подмены ценностей. В сложных парадигмах метафоры крещения скрыт ключ не только к главной теме романа, но и к художественному методу автора.

Kasimir Malevich's *Suprematist Composition, White on White*

Frederic Schwartz*

Kasimir Malevich's *Suprematist Composition, White on White* of 1918 (Museum of Modern Art, New York) may appear, especially in reproductions, to be one of the most bleak and reductive works of abstract art, in which the visual content of the painting has been distilled to one geometric element, a square, and all color has been exorcized, leaving unadulterated white. These first impressions of the painting, often considered Malevich's masterpiece, are the chief source of the misconceptions and misperceptions that color the reputation of the work and of Suprematism in general. In fact, the painting is monochromatic only in title, the geometric element is not a perfect square, and the painting can hardly be considered reductivist.

Furthermore, there is some confusion as to the proper orientation of the painting.¹ In its present installation, the perfectly square canvas is hung with the inside "square" at the upper right, tilted approximately 20° clockwise. The top edge of the square is almost imperceptibly shorter than the others, and the left edge is similarly the longest; the right and bottom edges are of approximately equal length. Although the inside square — really a quadrilateral, of course — covers only one-half of the whole surface area, it seems to occupy most of the painting. As is commonly remarked, the

* Frederic Schwartz studied art history at Columbia University. The author is deeply indebted to Professor Joseph Masheck and the late Professor Aleksis Rannit for their encouragement and advice in the preparation of this article.

¹ When it was first published in the West (in Alfred Barr's 1936 catalogue to his exhibition *Cubism and Abstract Art*, the painting was shown rotated 90° counter-clockwise of its present installation at the Museum of Modern Art. Current critical opinion favors the Museum's decision. Andrei Nakov, however, continues to prefer and publish the previous orientation and has told me of extant sketches to support his assertion.



*Ill. 1 Kasimir Malevich. Suprematist Composition, White on White, 1918
Oil on canvas 31¼ × 31¼"
Collection, The Museum of Modern Art, New York.*

“Suprematist element,” the inside square, appears to be floating weightlessly, threatening the borders of the painting.

The hue of the inside square is cool, with a slight blue or blue-green tinge; the ground is painted a warmer white, approaching ivory. The colors are subtle, but they contrast enough — and the edge is defined clearly enough — for the difference to be not only unmistakable but generic, almost binary. The abutment of the two white zones is not perfectly smooth but roughened and darkened to different degrees all around the quadrilateral, as if the white were painted over and had slightly smeared a black line beneath. The paint itself is applied to the canvas with tight but forceful and haphazard brushwork. The entire effect is startlingly painterly for so stark a work.

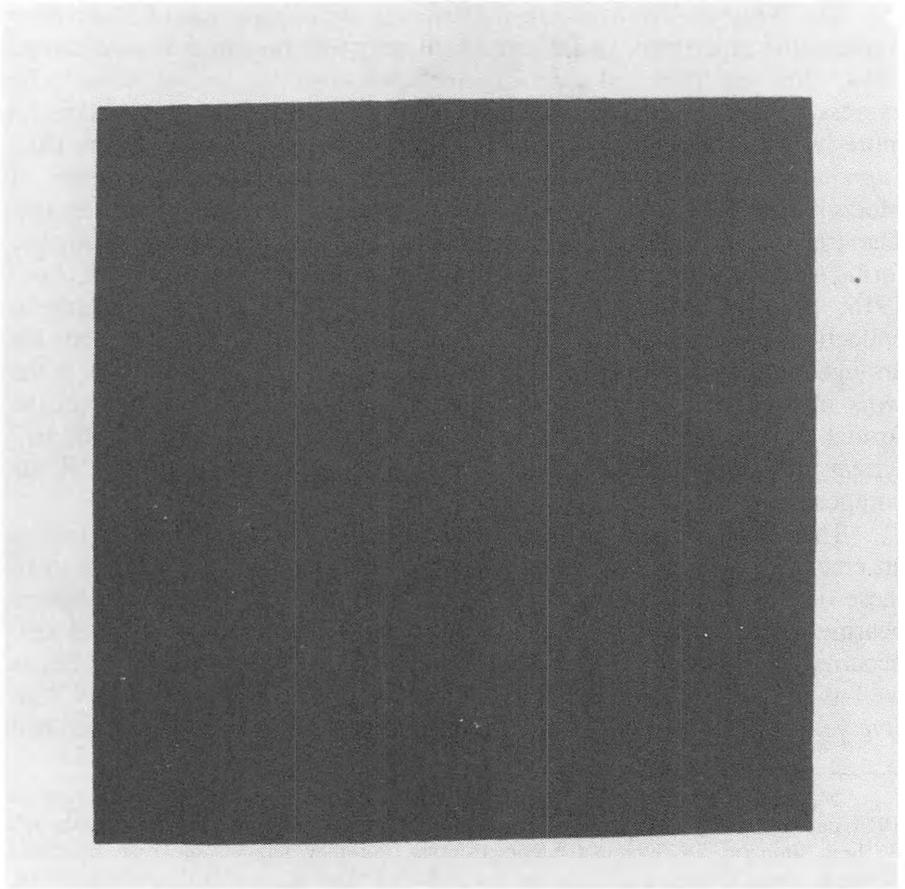
The *White on White* series of 1918 was the culmination of Malevich's Suprematist experiment, which began abruptly with his *Black Square* around 1914;² this was "the first form in which non-objective feeling came to be expressed."³ After this visual statement, the Suprematist works assumed a more lyrical aspect. First, colors and axial shifts appeared, as in the 1915 *Suprematist Composition, Red Square and Black Square* (Museum of Modern Art, New York), giving the compositions movement and energy. The trend toward complexity continued with more numerous geometric forms and distortions of them, as in the *Suprematist Composition* of about 1916, recently exhibited in New York from the Peggy Guggenheim collection in Venice. In this work, the shifting, floating, flying elements are arranged in the rough form of a Latin cross, which appears frequently in the work of Malevich, a Christian mystic.⁴ Later, distortions remained but the formal and chromatic elements of the paintings were simplified in the still lyrical but more monumental works leading to the *White on White* compositions.

The second decade of the twentieth century saw a completely abstract art emerge from the new Cubist tradition. Malevich was at the forefront of these developments, and is considered among the first to create paintings bearing no direct relation to visible reality. Malevich's innovations also occurred within the context of a highly sophisticated Russian avant-garde, as well as at the beginning of a long tradition of geometric abstraction. Within five years of its emergence, Russian artists had assimilated Cubism and had

² Malevich claimed that he painted the first Suprematist work, the *Black Square*, in 1913, during his work on the stage decor for the opera *Victory Over the Sun*. Some of the sets do bear similarity to Suprematist compositions, but they retain some representational elements. It was December 1915 before any of the Suprematist compositions were exhibited, at the *0.10 Last Futurist Exhibition*, and many believe that it was in that year that the paintings were actually conceived. Charlotte Douglas, however, argues convincingly for an early date in "Birth of a 'Royal Infant': Malevich and 'Victory Over the Sun'," *Art in America*, Vol. 62, No. 2 (March-April 1974), pp. 45-51 and *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1980), pp. 35-47.

³ Kasimir Malevich, "Suprematism," in *The Non-Objective World*, trans. Howard Dearstyne (Chicago: Theobald, 1959), p. 76; appeared earlier as "Suprematismus," in *Die gegenstandlose Welt*, trans. H. von Riesen, Bauhausbücher 11 (Munich: A. Langen, 1927), p. 74. I shall continue to cite both texts, as I occasionally deviate from the Dearstyne translation of von Riesen's German text.

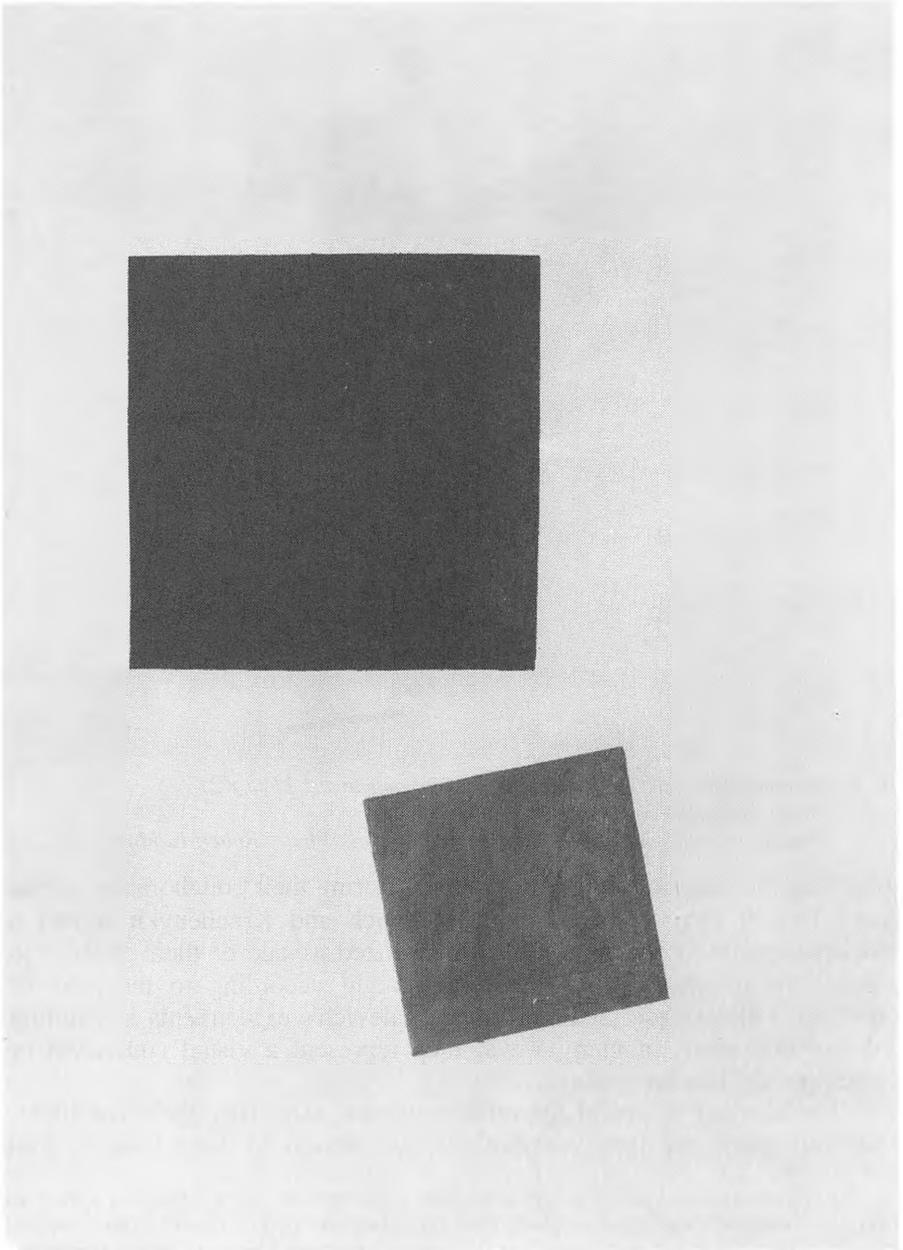
⁴ About the Christian, mystical and iconic aspects of Malevich's art, see esp. Margaret Betz, "The Icon and Russian Modernism," *Artforum*, Vol. 15, No. 10 (Summer 1977), pp. 38-45; Joseph Masheck, "Iconicity," *Artforum*, Vol. 17, No. 5 (January 1979), pp. 30-41; and W. Sherwin Williams, "Kasimir Malevich's 'Black Square': The Transformed Self, Parts I-III," *Arts Magazine*, vol. 53, Nos. 2-4 (October 1978), pp. 116-125; November 1978, pp. 130-141; December 1978, pp. 126-134.



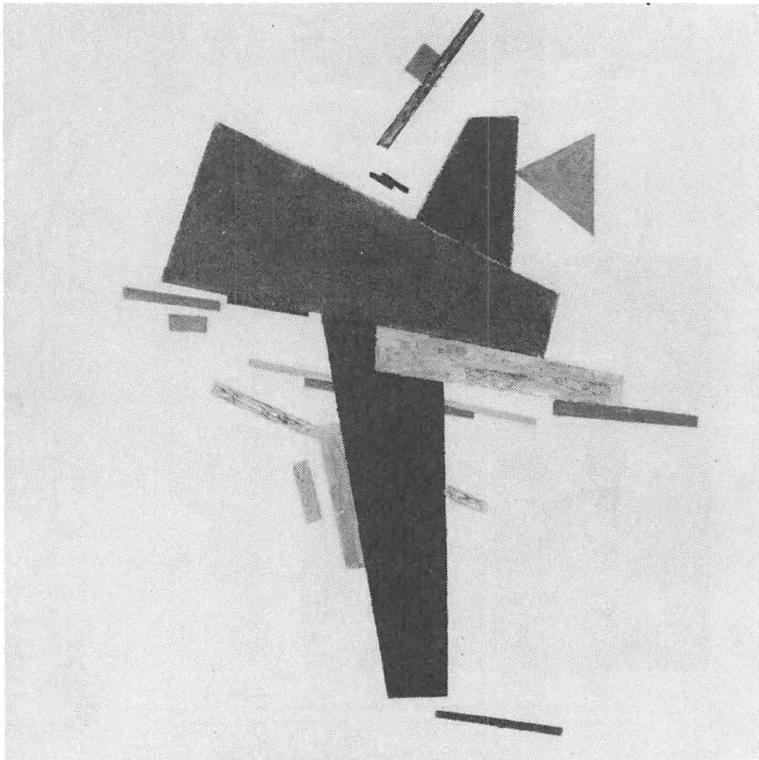
Ill. 2 Kasimir Malevich. Black Square, ca. 1914.
Collection, Tretyakov Gallery, Moscow.

transformed it into its distinctly Russian form, Rayism (*luchizm*). Unlike the French Analytical Cubists, who dealt with the fragmentation and pictorial reorganization of objects, the Rayists analyzed the very rays of light which interact with objects. At this time, however, Malevich was more concerned with the potential of Cubism to explore and represent motion and speed.

Also crucial to an understanding of the sources of Malevich's radical aesthetic were the developments of the literary avant-garde in Russia, to which Malevich had close ties. The theories of the poet Aleksei Kruchenykh seem to have had the most direct influence. In a way quite similar to Malevich's slightly later discussions of painted form, Kruchenykh's literary theory of *zaum'* declares that words themselves are "self-sufficient," not



*Ill. 3 Kasimir Malevich. Suprematist Composition, Red Square and Black Square, 1915
Oil on canvas, 28 × 17½".
Collection, The Museum of Modern Art, New York.*



Ill. 4 Kasimir Malevich. Untitled. ca. 1916. Oil on canvas, $21\frac{1}{16} \times 21\frac{1}{16}$ "
Peggy Guggenheim Collection, Venice;
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Photo: Robert E. Mates

subject to the external logic of a system.⁵ During their collaboration on the opera *Victory Over the Sun*, both Malevich and Kruchenykh signed a proclamation of "Poet-futurists," which stated as one of their goals, "To destroy the antiquated movement of thought according to the laws of causality."⁶ How these ideas informed Malevich's experiments in painting will become clear; in many ways, they represent a visual equivalent of contemporary literary theories.

The abstract means of Suprematist works, especially the more silent, enigmatic early and late compositions, are similar to those used by Piet

⁵ Excellent discussions of *zaum'* and other contemporary literary theories appear in Douglas, *Swans of Other Worlds*; Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton: Princeton University Press, 1983), pp. 238-299; and Rainer Crone, "Malevich and Khlebnikov: Suprematism Reinterpreted," *Artforum*, Vol. 17, No. 4 (December 1978), pp. 38-47.

⁶ Quoted in Douglas, *Swans of Other Worlds*, p. 36.

Mondrian, another pioneer of geometric abstraction who shared Malevich's transcendent aims; nonetheless, Mondrian's Neo-Plastic works emerge as the formal antithesis of the Suprematist paintings. In Suprematist compositions, the shapes are non-objective — their significance does not depend on particular objects of our world — but by their motion, their “personality,” and their commanding presence, they assume the status of *subjects* of the paintings. These specific subjects of the paintings express the more general theme, commonly and correctly, if incompletely, described as the feeling of floating. Mondrian's Neo-Plastic works, on the other hand, are never about the specific lines and colored zones themselves; the perpendicular, the black band, and the primary colors are mere means. The end, the “subject” of the paintings, is the asymmetric balance and the static but vibrant relations of shapes and colors — in short, the construction. And even the construction is relegated to the level of mere implication: Mondrian's insistence on a continuity beyond the painting imposes the impression that the painting is merely a carefully composed detail of a larger whole, one which might be less art than the infinite fabric of a conceived reality of opposition and harmony.

In Malevich's paintings of particular subjects and Mondrian's of universal relations, technique reflects form. The inside square of Malevich's *White on White*, for example, stubbornly asserts itself not as an object of our world but still as an object of perception: the vigorous brushwork asserts the physicality of the paint and the canvas, and the line beneath the painterly abutment of the cool and warm white zones produces the illusion of a relief, like an object's edge. Mondrian's tapestries of conception stand in stark contrast to these works; the painterly techniques are perfected and purified until they are almost unnoticeable except for their diagrammatic value. This trend is reversed only in Mondrian's problematic and “expressive” New York phase.

A distinction must also be drawn between Malevich's Suprematism and the other major branch of geometric abstract painting in Russia, the constructivist tendency which ultimately converged with similar developments in Germany and Holland. While the Russian Constructivist movement owed a great deal to Malevich's teachings, it also represented a reaction against certain of his ideas about abstract art.⁷ Formally, Malevich

⁷ “The further development of Cubo-Futurist principles in the direction of geometric abstraction did not take place exclusively along the lines proposed by Malevich in his proclamation of Suprematism in 1915 . . . Vladimir Tatlin in particular sought a rational basis for his work which was in contrast to the irrational and even mystic approach of Malevich.” See Willy Rotzler, *Constructive Concepts: A History of Constructive Art from Cubism to the Present* (New York: Rizzoli, 1977), p. 43.

did not express a rigorous mathematical logic, or the obvious precision of an architectural type. In short, he did not fully embrace the machine aesthetic that informed Tatlin, Stenberg, ultimately Rodchenko and Lissitzky, Mondrian and the diverse group of artists who converged on the Bauhaus. The very fact that the Suprematist element of the *White on White* is not a perfect square underscores its non-constructive nature. Apart from asserting itself as a whole form — not the result of the joining of parts — it avoids a mathematical precision and does not suggest a rationalist aesthetic. The Constructivists rejected, in theory, the distinction between the artist and the engineer, between art and automated production. When placed beside a Suprematist composition, however, the simplest tools of the engineer would reveal the irregular qualities of Malevich's geometric abstraction, the traditional look of the unique, hand-made object.

The dichotomy between concept and percept which emerges from formal issues is made explicit in the artists' own statements about their work. Mondrian, in so many ways Malevich's foil in formal matters, intended a rigorously intellectual, albeit intuitive, art that expresses a conceived universal beauty; the artist's expression of this was, ideally, objective and devoid of personal style. The Russian Constructivists' art was meant to be even more rationalistic: they envisioned an art intended for, and deriving its style from, machines and machine production. Art was also to be stripped of the privileged status afforded it by Mondrian and Malevich: it was intended to be utilitarian and was to derive its beauty from the expression of its architectural structure.⁸

Malevich's writings, however, reveal the Suprematist aesthetic to be deliberately anti-rational and emotional, not "emanating from reason . . . an alternative to emotional art," as Willy Rotzler characterizes Constructive art.⁹ As purely as possible, Malevich's goal is immediate sensuous and emotional response: "Under Suprematism I understand the supremacy of pure feeling in creative art"¹⁰; "the enduring, true value of a work of art . . . resides solely in the feeling expressed."¹¹

From such statements, it appears that Malevich proposes to express pure, generalized feeling, pure sensation and emotion, which is rather a tall order: "The square—feeling, the white field—the void beyond this feeling."¹² Malevich's aim and achievement, however, appear to be more

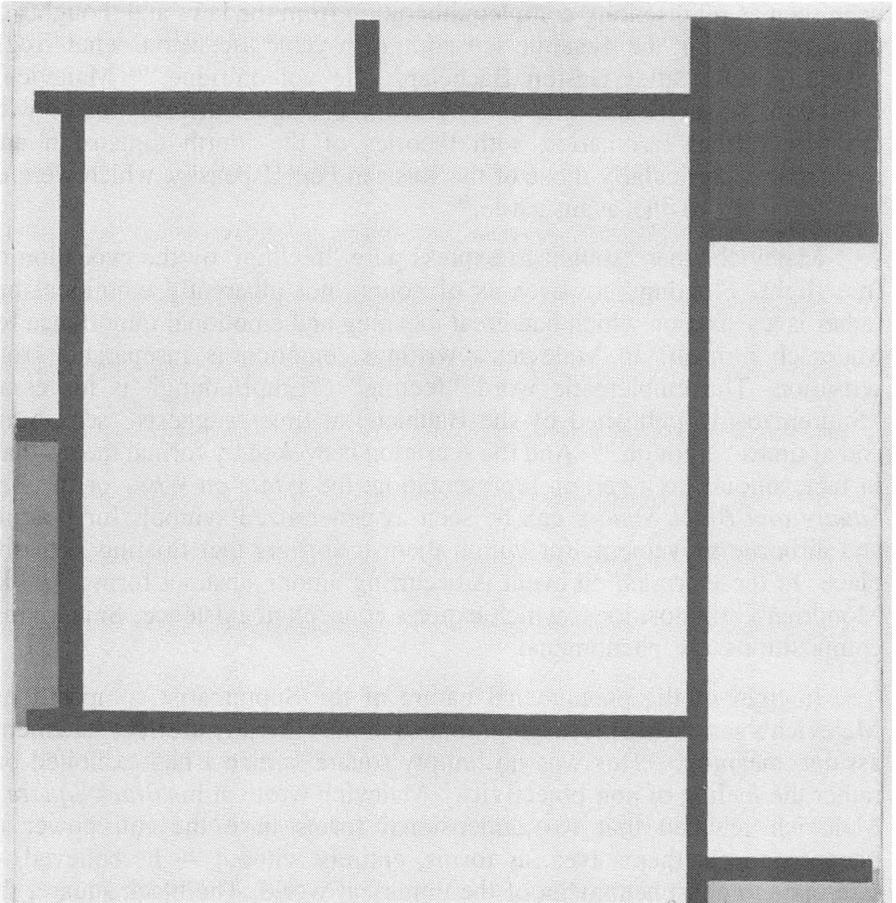
⁸For the best recent discussion of the Constructivist movement in Russia, see Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven: Yale University Press, 1983).

⁹Willy Rotzler, *Constructivism and the Geometric Tradition* (New York: McCrory Corp., 1979), p. 8.

¹⁰Malevich, "Suprematism," *op. cit.*, Dearstyne p. 67; von Riesen p. 65.

¹¹*Ibid.*

¹²*Ibid.*, p. 76; p. 74.



*Ill. 5 Piet Mondrian. Composition 2, 1922, Oil on canvas, 21⁷/₈ × 21¹/₈"
Collection, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Photo: Robert E. Mates*

specific. He sought to express emotion by the implied directional movement of forms in the format of the white field, the weightless void of his canvases. This movement in a void is floating or flight, a theme which is prevalent in the Suprematist works and one which clearly had great significance for the artist.

Malevich wrote of the sensation of flight as the very symbol of modern consciousness, which should not be taken as a mere echo of the Futurists' enthusiasm for the new aeronautical technology. More personally, flight has

been seen as representing complete liberation from the laws and thoughts of the earthly realm, the dynamic sensation of psychic ascension, what Troels Andersen calls, after Gaston Bachelard, "le vol onirique."¹³ Malevich's conception of such a non-gravitational realm is also inextricably linked with the then-current fascination with theories of the fourth dimension and hyperspace, particularly those of the Russian Petr Uspensky, which were of great concern to the avant-garde.¹⁴

Malevich, then, sought to express pure "feeling" by the evocation of free flight. Floating, however, is of course not inherently emotional but rather is a sensation which had great meaning and emotional importance for Malevich himself. In Malevich's writings, emotion is inseparable from sensation. The emblematic word "feeling" ("Empfindung" is his essay "Suprematism" published by the Bauhaus) at times suggests "sensation" and at times "emotion."¹⁵ And the sensation is evoked by formal means that, in fact, amount to a certain representation: the *White on White* or the *Red Square and Black Square* can be seen as generalized symbols for floating and airborne movement, for within them it appears that floating is taking place. In these works, an event is occurring among abstract forms. Unlike Mondrian's compositions, which express conceptual existence, Suprematist compositions are phenomenal.

In light of the phenomenal nature of the Suprematist compositions, Malevich's somewhat mystifying, indeed almost literally abstract statements assume meaning. "This was no 'empty square' which I had exhibited but rather the feeling of non-objectivity," Malevich wrote of his *Black Square*.¹⁶ Malevich realized that two-dimensional forms have the full power of phenomenon in themselves, as forms, entirely without — he believed — reference to any phenomena of the empirical world. The black square, the paradigm of the Suprematist element, has a complete presence and self-evident qualities. Thus, geometric elements in a painting can evoke the static properties of size, mass and relation to space: the *feeling* of an object without reference to the "thing" of the empirical world. The further developments of Suprematism add the active properties of movement and

¹³ Troels Andersen, *Malevich* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970), p. 28.

¹⁴ An extremely knowledgeable discussion of aeriarity with reference to contemporary literary theories of the fourth dimension and hyperspace appears in Linda Henderson, *The Fourth Dimension*, pp. 275-294, esp. pp. 285 ff.

¹⁵ "The *feelings* which are kindled in the human being are stronger than the human being himself. . they must at all costs find an outlet. . It is nothing but the *feeling* of speed. . . of flight . . . which, seeking a shape — a form — brought about the airplane," Malevich, "Suprematism," *op. cit.*, Dearstyne p. 74; von Riesen p. 72.

¹⁶ *Ibid.* p. 68; p. 66.

interaction which fulfill the potential for event, the “weight, speed, and the direction of movement” which, Malevich writes, are essential to art.¹⁷

In theory, Malevich’s non-objectivity does not show a mere shadow of the empirical world: the events are those of another realm. Depictions of the Suprematist world seek to inspire the “spirit of non-objective sensation”¹⁸ — emotion and sensation — while referring to nothing beyond the floating forms and airborne events of the painting’s planar surface, for they are — at any rate the *forms* are — entirely unrelated to recognizable reality. Thus, the formal simplicity is not, in the end, reductive: it is intended to yield emotion more purely, and the abstract results could, Malevich felt, fully replace the objective world in the aesthetic imagination.

In this denial of the objective world, it seems that Malevich yearned for the emotional effect of experience without mundane cause. “The significant thing is feeling, as such, quite apart from the environment in which it is called forth”¹⁹; flight without airplane, as it were. For in the absence of reference to the objects of the empirical world, the emotion yielded by the non-objective evocation of flight is — in the painting — unconnected to a *cause*, the additional, crucial phenomenon that would, in the objective world, actually effect the sensation. This absence is bridged by a jump that should create a non-causal, non-objective realm from mere abstraction of form. As in *zaum’*, cause and causality are irrelevant. *Zaum’* (In Russian: *заумь*) is formed from *за* — beyond and *ум* — mind.

Malevich went far in achieving his goal: he not only posited but visually demonstrated qualities of existence in an imaginary, non-objective realm — the simple but profound “feeling of non-objectivity.” But beyond the perceptions of existence, the non-objective can never fully escape the empirical. The properties of his world, his essential “weight, speed, and the direction of movement” are properties of the world he hoped to banish from his art. Such qualities, masterfully evoked, tie the viewer to the physical world by making his response a function of the body which reacts to it.

Of course, to Malevich, the spiritual precedes the physical. However, his almost Hegelian view of the development of physical sensation from spiritual need does not fully account for the close tie to the world of objects revealed by an exploration of the physics of his “desert” of non-objectivity. In the absence of reference to the empirical standard, the empirical being will impose this standard on the phenomenon nonetheless. By formal means,

¹⁷ Kasimir Malevich, “Cubism and Futurism to Suprematism,” trans. X. Glowacki-Prus and A. McMillin, *Essays on Art 1915-1928*, Vol. 1, ed. Troels Andersen (Copenhagen: Borgen, 1971), p. 24.

¹⁸ Malevich, “Suprematism,” *op. cit.*, Dearstyne p. 68; von Riesen p. 66.

¹⁹ *Ibid.*, p. 67; p. 65.

the compositions do, in fact, attempt to negate a reference that would suggest a relation of the world of reality and its physics. In the *White on White* and the *Red Square and Black Square*, the high position of the geometric elements challenges the assumption of an absolute bottom of the void; so too does the small, slightly diagonal band at the bottom of the Peggy Guggenheim *Suprematist Composition*, without which the nearest form might seem to support the shifting elements by resting on a base. But floating is always negative gravity in the intellectual counterpart to sensory experiment; our past experience, which has guided us through all empirical phenomena, will always be the cognitive reference to all phenomena we confront, even the non-objective.

For all their heroic simplicity and independence, the Suprematist compositions remain schematic diagrams that produce emotion by evoking distinct sensory perceptions, sensations that are ultimately tied to the empirical world. The ultimate evocation of Malevich's paintings is pathos, for such works of non-objective art can never completely escape from the world outside the painting. At best, they are trapped in a delicate dialectic between a painting's two worlds.

Из архива Н. О. Лосского

Почему возможна психотерапия

Николай Онуфриевич Лосский (1870-1965) — философ, автор многочисленных философских трудов. Профессор философии в Санкт-Петербургском университете (1900-21); читал курсы по философии в Русском университете и в Карловом университете в Праге (1923-39); профессор философии в Братиславе (1942-45) и в Свято-Владимирской Духовной Академии в Нью-Йорке (1947-50). См. подробное curriculum vitae и библиографию (до 1976 г.) в Bibliographie des œuvres de Nicolas Lossky, établie par B. et N. Lossky (Paris : Institut d'Etudes Slaves, 1978); Série : Ecrivains russes en France.

Доселе неопубликованная статья из архива автора была любезно предоставлена Запискам его сыном, проф. А. Н. Лосским.

Ред.

Возможность психотерапии я объясняю исходя из метафизики персонализма. Термином *персонализм* следует обозначать учение, согласно которому весь мир состоит из сотворенных Богом личностей (*persona*), действительных, как например, человек, или потенциальных, т.е. способных развиваться и стать действительными личностями. Величайший представитель персонализма — гениальный немецкий философ и математик Лейбниц (1646-1716). Согласно учению Лейбница, мир состоит из сотворенных Богом *монад*, которые суть личности, действительные или потенциальные. Каждая *монада* есть сверхвременное и сверхпространственное существо, творящее свою жизнь в виде **психических** событий, имеющих временную форму, и в виде **материальных** событий, имеющих пространственно-временную форму (от-

талкивания и притяжения). Существо более основное, чем бытия и творящее их, называется в философии субстанциею. Я буду называть такое существо термином **субстанциальный деятель**, чтобы подчеркнуть активность его.

Разрабатываемый мною персонализм глубоко отличается от учения Лейбница, поскольку я устанавливаю интимную связь бытия всех субстанциальных деятелей друг с другом и зависимость их материальных актов от их психических состояний. Метафизика эта изложена в наиболее простой форме в моей книге *Общедоступное введение в философию* (1956). Здесь я изложу некоторые положения моего персонализма, необходимые для понимания этой статьи.

Профессор Московского университета Лопатин (умер в 1920 г.) указал на то свойство времени, которое он назвал «непрерывною исчезаемостью»: каждое мгновение времени отпадает в прошлое. Отсюда следует, что события не могут творить будущие события: творцами событий могут быть только существа, более основные, чем события — именно сверхвременные субстанциальные деятели. Материальные проявления субстанциальных деятелей, отталкивания и притяжения, суть загадочные события. Толчок возможен только как **одновременное** толкание и противотолкание двух деятелей с одинаковою силою по прямой линии в противоположном направлении. Такое чудесное взаимоопределение двух деятелей есть **взаимодействие** их, а не простая причинная связь.¹ Одновременность толкания и противотолкания можно объяснить только тем, что раньше осуществления толчка как **материального** процесса в пространстве, субстанциальный деятель, например, электрон А, переживает **внутреннее** состояние, стремление оттолкнуть электрон В, и если электрон В ответит на это стремлением противотолкания, тогда осуществится толчок как материальный процесс в пространстве.

Говоря о внутренних состояниях таких элементарных субстанциальных деятелей, как те, которые находятся в основе электронов, атомов, молекул, мы имеем дело с бессознательными состояниями, не имеющими пространственной формы, как и психические процессы, но вследствие их крайней упрощенности, их принято называть в современной литературе термином *психоидные* состояния. Подобно психическим процессам, психоидные стремления суть влечения к какой-либо цели, ценной для субстан-

¹ Кант правильно указал в *Критике чистого разума*, что это отношение есть особая категория: *Wechselwirkung*, а не *Causalität*.

циального деятеля. Психические стремления отличаются от психoidных лишь тем, что они суть влечения к более сложным целям и более значительным ценностям.

Из сказанного следует, что в природе нет чисто материальных процессов: всякий акт отталкивания и притяжения есть или психoidно-материальный, или психо-материальный целестремительный процесс. Производить эти акты субстанциальные деятели, даже электроны, могут не иначе, как чувствуя друг друга. И в самом деле, электрон отталкивает другие электроны, но притягивает протоны.

Чувствовать друг друга субстанциальные деятели могут благодаря следующему строению их. Всякий субстанциальный деятель производит акты отталкивания и притяжения сообразно идеям строения времени и пространства, сообразно математическим идеям. Эти идеи не сходны только, а буквально *тождественны* (идеи в смысле философии Платона). Следовательно, как носители этих идей, все субстанциальные деятели сращены в одно целое; они *единосущны* друг другу. Правда, это единoсущие лишь частично, отвлеченное, однако и оно создает интимную связь бытия их друг с другом. Благодаря единoсущию каждый деятель переживает не только свои чувства, стремления и поступки, но и всю жизнь других существ он имеет при себе бессознательно. В этом смысле «всё имманентно всему». Такое учение о строении мира имеется в философии Плотина, Мейстера Экхарта, Николая Кузанского, Джордано Бруно, Гегеля; в наше время оно существует в философии Уайтхеда.²

Благодаря интимной связи всех существ, если ценность какого-либо предмета имеет для нас значение, мы можем направить на него акты осознания, внимания и различения, вследствие чего предмет становится познанным нами в подлиннике, а не в виде субъективного психического образа. Такое учение о непосредственном знании нами предметов внешнего мира я называю *интуитивизмом*. Во многих странах такое учение называется «непосредственным реализмом». На вопрос, какое значение имеют раздражения наших органов чувств, можно ответить, ссылаясь на учение Бергсона, что эти раздражения суть не причина восприятия, а только стимул, подстрекающий наше **я** обратить внимание на сам предмет внешнего мира, задевший наше тело и могущий быть полезным или вредным для нас.

² Цитаты из Уайтхеда приведены в моей статье «Песонализм против материализма», *Грани*, 27 (1955). По английски в *The Personalist*, October 1952.

Жизнь отдельного субстанциального деятеля, например, электрона, крайне проста и малосодержательна. Каждый деятель стремится к более содержательной жизни, и средством для достижения этой цели служит вступление в союзы друг с другом. Электроны, вступая в союз с протонами, нейтронами и т.п., образуют атомы, далее — молекулы. Сочетания молекул образуют космическую пыль, туманности, далее — солнца с окружающими их спутниками. На нашей планете Земле, под ее руководством возникают из сочетания молекул организмы растений и животных. Во главе каждого такого союза стоит субстанциальный деятель, организующий систему союза из менее развитых деятелей, влекущихся к нему как существу, вырабатывающему привлекательный для них новый тип жизни, и готовых служить ему как его органы.

Строение человеческого организма можно понять следующим образом. Человеческое **я**, деятель достигший высокой степени развития, привлекает к себе субстанциальных деятелей, менее развитых, но все же таких, которые вели уже жизнь животных или растений и, следовательно, способных стоять во главе таких органов человека, как центры мозга, сердце, печень и т.п. Они в свою очередь привлекают к себе еще менее развитых деятелей, которые будут подчиняться им и т.д., вплоть до молекул и атомов. Получается иерархическая система, подобная строению армии: во главе стоит человеческое **я** как главнокомандующий, ему подчинены деятели, заведующие главными органами тела как командиры корпусов, и т.д.

Я человека охватывает жизнь всего организма в едином целостном, хотя и бессознательном, акте переживания и потому способно ставить цель координирования деятельности различных органов для блага целого организма. В свою очередь деятели, заведующие центрами мозга, сердцем и т.п., берут на себя соответствующую долю труда, и таким образом возникают целесообразные акты организма, поражающие своею целостностью, несмотря на участие в них множества деятелей. Чтобы понять, как это возможно, примем во внимание, что не только человеческое **я**, но и низшие субстанциальные деятели чувствуют жизнь друг друга и особенно чутки к влияниям, исходящим от центрального деятеля. Психиатр Bleuler в своей книге *Psychoide als Naturfactor* говорит, что все части организма объединены друг с другом психоидною службою связи.

Занимаясь изучением психических процессов, нужно различать психологию человеческого **я** и психологию человеческого

тела. К психологии человеческого **я** принадлежат чувства, стремления, мысли и поступки, несомненно исходящие из самого моего **я** и непосредственно переживаемые как «мои». Они точно выражаются словами «мое» хотение, «мое» чувство удовлетворения, «мои» акты суждения, и умозаключения. Произвольные движения, хотя и осуществляются посредством тела, переживаются тоже как проявления моего **я**, поскольку производятся под руководством «моих» хотений; они суть «мои» поступки. Совсем иначе переживаются зубная боль, жажда во рту, ревматическая ломота, рефлекторные сокращения мышц и т.п.; они испытываются не как проявления моего **я**, а как нечто «данное мне» из моего тела. Даже стремления, влечения и поступки могут быть не «моими», а «данными мне». Если пьяница, сидящий перед стаканом водки, борется с собою, желая воздержаться от питья, и борьба прерывается неожиданно для него самого тем, что он судорожно хватается за стакан водки и выпивает его, то это стремление и такой поступок иногда имеют характер «данных мне» из тела. В повести Левитова «Степная дорога днем» пьяница утверждает, что его заставляет пить «запойный червь».³

В учении о строении человека приходится обозначать словом «тело» два весьма различные понятия. Во-первых, этим словом обозначается пространственный объем, создаваемый актами отталкивания и притяжения, производимыми человеческим **я** вместе с подчиненными ему низшими деятелями. Во-вторых, я условлюсь называть словом «тело» совокупность субстанциальных деятелей, вступивших в союз с человеческим **я** и подчиненных ему. Чтобы не смешивать эти два значения, можно обозначать их терминами: *пространственное тело*, *союзное тело*. Но чаще всего можно обходиться без этих прилагательных, потому что из контекста видно, о каком теле идет речь. Для целей этой статьи нужно заниматься исследованием свойств *союзного* тела. Говоря, например, о психологии человеческого тела, мы имеем в виду систему союзников нашего **я**, творящих низшие психические и психоидные процессы. На самой низшей степени примитивности стоят психоидные процессы, производимые, например, электронами, атомами и молекулами, входящими в состав тела. Они уже более сложны, если производятся клетками тела; такие психоидные процессы могут быть на том же уровне, как и жизнь

³ В моей статье «Психология человеческого **я** и психология человеческого тела», *Записки Научного Института в Белграде*, вып. 17 (1940) подробно изложены все эти вопросы.

одноклеточных организмов, амёб, инфузорий; например, «данные мне» органические ощущения жажды, голода, зубной боли, может быть, суть совокупности переживаний клеток моего тела. Наконец, деятели, заведующие высшими центрами головного мозга, способны вместе с заведуемою ими системою творить настоящие психические процессы не только под руководством человеческого **я**, но иногда и без этого руководства. Например, хорошенько заучив стихотворение, человек может иногда декламировать его, не думая о нем. Это значит, что решение человеческого **я** произнести стихотворение может быть вполне центрами речи без участия этого **я**. Эти центры работают как орган нашего **я** в одних случаях под его руководством, а в других — даже и самостоятельно.

Сложная деятельность человеческого тела объясняется тем, что в нем есть много субстанциальных деятелей, осуществивших до своего союза с человеческим **я** в течение миллионов лет растительную и животную жизнь на разных ступенях эволюции. Отсюда становится понятно замечательная находчивость и целесообразность поведения тела в борьбе с болезнями, при заживлении ран, при выработке иммунитета и т.п. Многие знания, умения, сознательные и подсознательные процессы, совершающиеся в моем теле, суть подлинно не «мои» и подлинно чужие, но производятся они интимно близкими мне существами, органами моего тела. В большинстве случаев они целесообразно сотрудничают с моим **я**, но иногда оказывают и упорное противодействие, ведущее даже к болезням. Изложенное учение открывает пути для объяснения многих болезней и для выработки методов психотерапии.

Как существо сверхвременное, каждый субстанциальный деятель вечен. Приобретая благодаря своей жизни опыт, он может развиваться и подниматься на все более высокие ступени бытия, отчасти творчески вырабатывая, отчасти подражательно усваивая все более сложные типы жизни. Так, человеческое **я** есть деятель, который, может быть, биллионы лет тому назад вел жизнь протона, потом, объединив вокруг себя несколько электронов, усвоил тип жизни, например, молекулы кислорода, затем еще более усложнив свое союзное тело, поднялся до типа жизни, например, кристалла воды, далее перешел к жизни одноклеточного животного и после ряда таких перевоплощений, или, выра-

жаясь, термином Лейбница,⁴ после ряда метаморфоз поднялся до ступени жизни, например, собаки, друга человека. Следующая ступень могла бы быть такою: центральный деятель собаки может после смерти ее вступить в тело человека и быть заведующим каким-либо из высших центров мозга. Жизнь в теле человека есть школа, воспитывающая в нем способность начать самостоятельную человеческую жизнь; и в самом деле, такой деятель может стать организующим центром человеческого зародыша и родиться как человек.

Выше было сказано, что чисто материальных процессов не бывает: всякое материальное событие есть целестремительный психоидно-материальный или психоматериальный акт. Отсюда вытекает, что не бывает болезней чисто соматических: все болезни обусловлены или психическими или психо-соматическими факторами. Из этого вовсе не следует, будто нужно отказаться от лечения такими средствами, как бром, хинин, сальварсан и т.п. Нужно только признать, что даже и это соматическое лечение есть, на деле, психоидно-соматическое: принятие препаратов брома, хинина и т.п. есть введение в тело весьма энергичных деятелей со своеобразною психоидною деятельностью. Соматическое лечение есть психотерапия низшего разряда. В дополнение к ней современная наука вырабатывает психотерапию высшего разряда — по методам Фрейда и его преемников.

Я человека должно быть господином своей душевной и телесной деятельности. Самый важный, но и весьма трудный метод психотерапии и духовной гигиены есть воспитание в человеке умения осознавать свое **я** как особое онтологическое начало, как существо, сверхвременное и сверхпространственное, отличное от тела, стоящее выше своего союзного тела и гармонически объединяющее его. При некоторых душевных болезнях и психоневрозах этот метод, пробуждающий в больном веру в себя, может быть особенно полезным. Два раза: один раз в беседе с лицом, которое было близко к тому, чтобы считать себя воплощением Христа, другой раз в беседе с меланхоликом философом Эренфельсом — я видел по лицу собеседника, как, слушая мои соображения о своеобразной онтологической природе **я** и, очевидно, сосредоточивая внимание на своем **я**, они как бы овладевали собою и становились более гармоничными.

⁴ См. мою статью «Учение Лейбница о перевоплощении как метаморфозе», *Сборник Русского Научного Института в Праге*, т. 2 (1931); немецкий перевод "Leibniz' Lehre von der Reinkarnation als Metamorphose," *Archiv für Geschichte der Philosophie*, Bd. XII, № 2 (1931).

Основное условие душевного и телесного здоровья человека есть согласие стремлений, интересов и вкусов во всех областях жизни его, прежде всего — в самом **я** человека, далее — в отношениях человеческого **я** к своему союзному телу, к своей семье и социальной среде, к миру вообще и, главное, к Богу. Все интересы, стремления и вкусы человека направлены на осуществление положительных ценностей перечисленных областей бытия и на устранение отрицательных ценностей. Гармония всех деятельностей обеспечена в том случае, если основной мотив поведения есть бескорыстная любовь к положительным ценностям, а не забота об удовлетворении своего **я**. Например, в семейной жизни такова любовь к сыну или дочери, как индивидуальной личности, а не к тому, чтобы их успехи прославляли семью. В профессиональной деятельности, например, врача, такова любовь к страдающему человеку, а не забота о личном обогащении и т.п.

Воспитание в себе бескорыстной любви к положительным ценностям следует совершать не путем волевого приказа, потому что волевой приказ, особенно выраженный в категорической форме, вызывает явный или скрытый отпор в том, кто его получает, и выполняется не охотно. Даже союзное тело наше состоит из деятелей, обладающих свободною волею, способною оказать сопротивление. Поэтому одно из основных условий душевного и телесного здоровья состоит в том, чтобы не враждовать со своим телом, но и не попадать в подчинение ему. Наибольших успехов достигает тот, кто умеет увлекать других людей и свое союзное тело, воспламеняя их воображение и чувство живыми представлениями о ценности поставленной цели.⁵

Приступим теперь к рассмотрению различных источников возникновения душевной ненормальности и соответственным видам психотерапии. Вероятно, многие психоневрозы и душевные болезни возникают вследствие чрезмерной любви человека к себе самому, к своему «милому **я**», к тому, чтобы ограждать себя от всяких неприятностей и доставлять себе возможно больше всяких удовлетворений. Лечение должно состоять в том, чтобы воспитывать в пациенте внимание к интересам других личностей, а также бескорыстную любовь к ценностям, доступным пониманию данного лица сообразно его способностям и профессии, например, к ценностям семейной и социальной жизни, искусства, науки.

⁵ Превосходную книгу о таком способе сублимации инстинктов и страстей написал Б. Вышеславцев: *Этика преображенного Эроса*.

Иногда человек заболевает не вследствие чрезмерной любви к самому себе, а вследствие того, что его личность живет двумя или более стремлениями, вступающими в столкновение друг с другом, например, когда требования чести и порядочности борются в нем с соблазном наживы или когда в нем происходит борьба между желанием защитить свое достоинство и трусостью. В случае такого разлада с самим собою человек, обыкновенно, находится в состоянии глухого неосознанного раздражения и беспокойства, ведущего особенно в семье и в отношении к подчиненным лицам к необоснованным проявлениям эмоций и аффектов гнева, страха, подозрительности и т.п. Наличие таких эмоций еще более углубляет недовольство человека собою и расстраивает его отношения с людьми даже внутри семьи. Оздоровление жизни такого человека должно быть достигнуто, во-первых, путем установления гармонии между его основными интересами, для чего необходимо иногда решить трудную проблему сублимации его стремлений, и, во-вторых, путем перевоспитания его эмоциональной жизни, о чем речь будет позже.

Источником душевной ненормальности может быть не только нарушение гармонии внутри самого человеческого **я**, но также и разлад между **я** и его союзным телом. В союзном теле человека всегда есть деятели, преследующие отчасти свои самостоятельные цели, безразличные для целого организма или даже противоположные интересам целого. Лечение возникающих отсюда ненормальностей должно состоять не в экономии сил больного, не в сужении круга его деятельностей, а в устранении противоборства стремлений. Запас сил у всякого человека мог бы быть громадным, если бы все входящие в его союзное тело деятели гармонически сочетали свои акты для достижения одних и тех же целей, особенно целей, ставимых самим человеческим **я**.

Для того, чтобы союзное тело верно служило своему господину, человеческому **я**, существенно важно нормальное переживание чувств и эмоций. Чтобы разобраться в этом вопросе, необходимо исходить из определенного учения о природе этих душевных состояний. В своей книге *Основные учения психологии с точки зрения волюнтаризма* я выработал теорию эмоций, которую вкратце изложу здесь.⁶ Чувства суть, согласно учению М. Шелера, субъективные переживания, интенционально направ-

⁶ Книга эта переведена на немецкий язык. К сожалению, перевод сделан с первого издания ее, в котором не было учения о бессознательных психических процессах.

ленные на объективные ценности предметов, положительные или отрицательные. В некоторых случаях вслед за переживанием чувства возникает волна изменений в союзном теле — усиленное биение сердца, изменение дыхания, кровообращения и т.п. — дающая множество трудно дифференцируемых ощущений. Совокупность этих состояний я условливаюсь называть словом *эмоция* или, в случае особой энергии их, словом *аффект*. Примером может служить эмоция страха, в состав которой в некоторых типичных случаях входит широкое раскрытие глаз, задержка дыхания, съеживание всего тела и пригибание к земле, ускорение биения сердца, сокращение кровеносных сосудов, отделение холодного пота, дрожание мускулов, поднимание волос дыбом и, наконец, учащение дыхания. В этом сложном целом необходимо точно различать, во-первых, «мое» *чувство* страха в отношении к объективно опасному предмету и, во-вторых, *эмоцию*, «данную мне» из моего союзного тела. Эмоция содержит в себе множество инстинктивных «стремлений во мне» (в моем союзном теле) защититься от страшного предмета посредством действий, которые в большинстве своем были полезными в примитивных условиях животной жизни, но бесполезны или даже вредны в условиях человеческой жизни. Это те действия, которые Дарвин подвел под закон «полезных ассоциированных привычек»: таковы сжатие кулаков и зубов по адресу особы, вызвавшей в нас гнев, топание ногами, оскаливание клыка, опускание углов губ при отвращении и печали. Сюда относятся и приподнимание внутренних углов бровей в горе, нахмуривание при затруднении, вздрагивание и мигание при неожиданном шуме, сокращение скуловой мышцы при зависти и ревности, раскрытие глаз и рта при изумлении, облизывание при мысли о чем-либо приятном, улыбка, взгляд искоса у хитрящего человека и т.п. Поскольку в основе перечисленных телесных реакций лежат стремления, эмоция есть *поступок*. Определение эмоции, предлагаемое мною, таково: эмоция есть отчасти рудиментарный инстинктивный поступок [«мой» или «во мне»], заключающий в себе большое количество внутренних реакций.

Многие акты, входящие в состав эмоций и аффектов, суть проявления архаических инстинктов, сохранившихся от времен не только жизни дикарей, но и жизни животных.⁷ В настоящее время, после работ Фрейда и его преемников, это утверждение не

⁷ Подробное обоснование этой мысли см. в моей книге.

покажется странным. Такие проявления у некоторых людей, необъяснимые из области сознательных стремлений, может быть, часто объясняются не из истории их детства, а из истории их дочеловеческой жизни. Таков, например, садизм или непреодолимый страх при вступлении в темное отверстие неосвещенного помещения.

Многие из архаических эмоциональных реакций стали вредными в условиях человеческой жизни. Интенсивное переживание их, присоединяясь к объективно существующим неприятностям, наполняет жизнь человека излишними субъективными страданиями и может быть источником многих болезней. Надобно однако заметить, что бывают также и полезные для жизни эмоции. Чувство удовольствия сопутствуется нередко примитивными эмоциями радости, складывающейся из телесных реакций, для нас отчасти бесполезных, но приносивших пользу более примитивным организмам. У ребенка, положившего в рот вкусную конфету, вслед за приятным ощущением сладости является усиленное биение сердца, расширение сосудов, блеск глаз, более интенсивное дыхание и оживленная мускульная деятельность. Все эти реакции влекут за собою ряд приятных органических ощущений, которые сливаются с первоначальным удовольствием от сладкого вкуса и значительно повышают это удовольствие. Такая эмоция довольства полезна и для человеческого организма, но не в том смысле, что она упрочивает за ним обладание приятным объектом, а в том смысле, что она есть повышение жизнедеятельности.

Если эмоции суть инстинктивные поступки нашего союзного тела, то отсюда следует, что человек, охотно предающийся своей эмоциональной жизни, содействует усилению деятельности тела, совершающейся без контроля нашего **я**. Такой человек становится рабом своего тела, ведущего свою самостоятельную жизнь. Автоматическое письмо, автоматическая речь, обсессии, истерические анестезии суть примеры тех случаев, когда целые значительные участки тела как бы обособляются и ведут психоматериальную жизнь, ненормально независимую от человеческого **я**. Согласно исследованиям Пьера Жане, психические проявления таких обособившихся областей могут быть не сознаваемы человеческим **я**, но сами в себе они могут быть сознательными, централизованными и настолько высоко развитыми, что исследователь может вступать с ними в сношения как с личностью. В таких случаях, говорит Жане, рядом с нормальной личностью

появляется «вторичная личность» (*personnalité secondaire*), существующая одновременно с первичною.⁸

Эти явления объясняются согласно изложенному мною учению так: все тело человека состоит из субстанциальных деятелей, стоящих на различных ступенях развития; в упомянутых случаях сравнительно высоко развитый деятель овладевает значительной частью тела человека и начинает действовать независимо от человеческого я, поднимаясь на ступень, почти равную человеческой личности. Дальнейшая фаза развития этих явлений может состоять в том, что взбунтовавшийся деятель овладевает всем телом своего прежнего хозяина и оттесняет его на второй план, принуждая его ограничиваться ролью зрителя или даже на некоторое время совсем уснуть. При благоприятных условиях прежний хозяин опять овладевает своим телом и оттесняет захватчика так, что тот становится только зрителем или даже засыпает. Это те явления, которые называются «раздвоением личности». В действительности раздвоения личности здесь нет, потому что всякое я есть абсолютно неделимое существо; здесь два различные я пользуются одним и тем же телом поочередно.

Выше было сказано, что осознание человеком своего я как сверхвременного субстанциального деятеля, стоящего во главе союзного тела, весьма содействует нормальному управлению телом. Во всех перечисленных случаях выхода тела из повиновения центральному деятелю основным средством психотерапии должно быть воспитание в пациенте сознания своего я и его главенства над телом.

В предыдущем шла речь о нарушении гармонии в самом я и в его отношениях к своему телу. Не менее существенный источник болезней есть нарушение гармонии между человеческим я и теми областями мира, которые стоят выше нашего я и которым наше я подчинено как их орган. Таковы семья, профессиональная корпорация, государство, церковь и т.п. Вообще весь мир, все области бытия вследствие интимной органической связи их друг с другом даны человеку в его подсознании и имеют значение для жизни человека.

Согласно философии Лейбница, каждая монада заключает в себе весь мир. Но существенное отличие отстаиваемого мною учения заключается в следующем: Лейбниц думает, что монады онтологически вполне разобщены между собою: у монады «нет

⁸ P. Janet, *L'automatisme psychologique*, 10 изд. (1930), глава "Les existences psychologiques simultanées," стр. 314-323.

окон и дверей», поэтому заключать в себе весь мир монада может только в виде точной копии, т.е. как субъективный образ. Наоборот, согласно моему учению, каждый деятель так интимно связан со всем миром, что все мировое бытие непосредственно существует для него в подлиннике отчасти как осознанное, отчасти подсознательно. Следовательно, мое подсознание только в небольшой части состоит из моих состояний, именно поскольку в нем есть неосознанные проявления самого моего я. Все же остальное, что наличествует в подсознании, суть бытие и жизнь других деятелей.

Все области мира, а также сверхмировое начало — Бог, имеют значение для душевной и телесной жизни человека. Особенно влиятельный фактор во всех отношениях, а, следовательно, и в отношении психотерапии, есть связь человека с Царством Божиим и Богом. В самом деле, Бог, абсолютно совершенный, всемогущий, всеведущий и всеблагодный, сотворил мир из личностей, обладающих творческой свободной волей. Личности, правильно использующие свободу воли, именно исполняющие две заповеди Иисуса Христа: люби Бога больше себя, и ближнего (т.е. все другие личности), как себя — образуют Царство Божие, в котором осуществлено абсолютное добро и достигнута полнота бытия. Наше царство бытия состоит из личностей грешных, т.е. более или менее эгоистичных. Вместо полноты бытия, мы создали жизнь обедненную и природу, полную несовершенств. Неудовлетворенные своею жизнью, эгоистические существа ищут все новых способов лучшего существования и, пройдя сложный путь эволюции, в конце концов освобождаются от эгоизма и тогда становятся членами Царства Божия.⁹ На этом пути Бог, будучи Любовью, никогда не покидает сотворенные Им существа и, не насилуя их воли, всегда оказывает им помощь на пути к абсолютному добру. Лица, придерживающиеся подобных учений, относятся с доверием к Богу и сотворенному Им миру. Они сохраняют душевное спокойствие даже в затруднительных положениях. Молитва может служить для них средством предупреждения душевных ненормальностей: почувствовав возможность нарушения душевной гармонии, они могут путем молитвы вернуть себе душевное спокойствие.

Общение человека с Богом как любящим Отцом есть высшая деятельность человеческого духа. Поэтому высшие формы пси-

⁹ См. мою книгу *Условия абсолютного добра*, главу «Санкции нравственного закона».

хотерапии могут быть выработаны на основе религиозной жизни пациентов. С помощью религии можно воспитать в больном чувство доверия к себе, к людям и миру, спокойствие духа, обуздание эгоизма, заботу не столько о себе, сколько о своих ближних, сознание ответственности за свои поступки.

Рассмотрим один из случаев такой возможной психотерапии. Многие душевно больные уверены в том, что «враги» их действуют на них «флюидами» с целью повредить им. Такому больному можно сказать, ссылаясь на энцефалографию, что на всех нас влияет множество волн, испускаемых мозгом других людей. Однако эти волны не причиняют нам вреда. Если у нас есть враг, воля которого направлена против нас, то волны, исходящие из его мозга, могут быть вредными для нас; однако, согласно убеждению всех христиан, у каждого из нас есть ангел-хранитель. Обращаясь с молитвою к Богу и своему ангелу-хранителю, мы получаем от них защиту от всякого зла при условии, что мы сами воспитываем в себе чистоту сердца и станем достойными получить ограду от чужой злой воли.

Надо однако помнить, что все наивысшее может подвергаться в человеческом уме и поведении искажениям, и тогда получают наихудшие виды зла. Поэтому психотерапия, основанная на использовании религии, требует особенной осторожности и глубокого понимания религиозной жизни со стороны психотерапевта.

*Из архива проф. В. И. Синайского**

**К проблеме терминологического языка,
его образов и понятий (концепций) о древнем
знании, мудрости и премудрости**

***(Исследование на основании Псалтири
и Апостольских посланий, преимущественно
Апостола Павла)***

Публикация Н. В. Синайской

Предисловие

Настоящее исследование связано с моими изысканиями в области генезиса древнего языка, преимущественно как языка *терминологического*, письменного. Исходный пункт моего метода может быть для краткости выражен образно, а именно:

* Василий Иванович Синайский (1876-1949) окончил духовную семинарию в России, а затем Юрьевский университет в Дерпте (Тарту). Состоял профессором университета в Юрьеве-Дерпте, Варшаве, Киеве (Университет Св. Владимира) и Риге (Латвийский университет); специалист по истории римского права (магистерская и докторская диссертации). Синайский занимался не только вопросами права, но и исследованием некоторых аспектов древней культуры вообще, в частности — вопросами сравнительной хронологии, календарных систем, генезиса древнего языка, древней письменности и т.п. (См. его библиографию в *Записках Русской Академической Группы*, т. XIII [1980], стр. 196 и сл.).

Данный материал из архива автора печатается без каких-либо редакторских изменений с неопубликованной рукописи 1946 г., любезно предоставленной его дочерью Н. В. Синайской. *Ред.*

Звездное небо — это гигантский циферблат, часовая стрелка — это преимущественно солнце, другие стрелки — луна и вообще планеты. В основе исчисления времени и лежат эти небесные часы. По ним записывался ход событий на земле, т.е. делались отметки сначала образами (иероглифами) и вообще знаками (рунами), позже буквами, преимущественно согласными (консонантами). Этим можно объяснить в частности то, что письменный еврейский язык был консонантным (силлабическим) текстом, т.е. состоящим из одних согласных, как и самый еврейский алфавит не имел в себе гласных.

Так как отметки по небесным часам делались в порядке календаря, то естественно образовались тексты чисто консонантные, имеющие календарную *систему*, которая в древности была многообразна в зависимости от числа деления года, к тому же еще не только года солнечного, но и лунного и звездного.

Далее, в силу того, что календарная система небесных часов была, следовательно, и *картой неба*, более примитивного или сложного, эта карта менялась в том отношении, что небесные часы, с течением времени, начинали показывать сезонное время другими образами (иероглифами), знаками (рунами), буквами — числами, чем нарушалось в целом соотношение небесного и земного календарей и что в науке принято называть *прецессией*. Как известно, под последней разумеется весеннее предварение солнца, т.е. когда первый звездный месяц весны уступает свое место последнему звездному месяцу зимы. Соответственно этому, последний становится первым. Понятно, такое передвижение *назад* (ретроградация) вызывает соответствующие изменения — передвижения во всем календаре — карте неба, также и в алфавите.

В современной науке указанное явление прецессии объясняется колебанием земной оси, описывающей ее концами круг. У древних народов это явление прецессии, в особенности в фольклоре, выражалось в образах колебания земли, наклонения неба, или даже *падения* неба (напр., в последнем образе — в литовском фольклоре, как и русском); идет также иногда речь о разрушении небесных столбов и т.д.

При культовом строе древних народов явление прецессии констатировалось само собою, т.к. ориентация на звезды жертвенников, храмов, вообще священных мест, деревьев, камней, гор, явно переставала быть правильной в отношении звездного неба. В этом аспекте небесных часов горы и моря как бы передвигались. С этой точки зрения понятно, что культовые идолы,

как небесные образы календаря, менялись и тем самым менялся и самый культ. *Служение* этим идолам, образам (иероглифам) или заменяющим их буквам сменялось новым культом; в этом отношении, по меньшей мере, исправлялись прежние тексты манускриптов, менялись обряды, песни, мистерии, игры, танцы и принаравливались к новому культу. Таким образом языческий политеизм не был устойчивым, он полон культового динамизма, метаморфоз, и языческая мифология, лишенная научной системы в современной науке, до сих пор остается неразгаданной.

Все изложенное здесь вкратце имеет большое значение и для уяснения построения древней культуры вообще в единстве целого, неба и земли (тотальный метод, *pars pro toto*).

Понятно, далее, что лучшие умы древности искали монотеистической идеи Бога размышлением в сердце, искали откровения, но эта языческая мудрость не могла все же целиком выйти из рамок, пределов культового политеизма. Бóльшей полноты в этом отношении достигла еврейская монотеистическая религия, в особенности у пророков.

Христианство, в особенности в учении Апостола Павла (в его посланиях к Коринфянам и Евреям) о премудрости Божьей, как скрытой, предвечной, но явленной в Новом Завете, последнем мире, положило конец политеизму, его мудрости, его знанию, его языкам и т.д.

Вместе с тем, в его же учении о вере им положено основание христианской концепции о монотеизме, совершенный примат которого в мире есть любовь к Богу и людям.

Всем изложенным выше объясняется, почему в настоящем исследовании рассмотрены преимущественно вышеуказанные послания Апостола Павла и почему из Ветхого Завета здесь уделено особое внимание Псалтири. В последней, в частности — в ее языке, имеется много материала, который помогает уяснить ветхозаветную и новозаветную концепции монотеизма в их внутренней связи, а не только внешней.

Последняя нашла свое выражение и у нас в системе следования разделов в данном изложении:

- I. Знание, премудрость, мудрость
- II. Речь, язык, звук, слово, голос
- III. Правда и истина
- IV. Земля — пределы ее (основания) и небеса (преклонение их)
- V. Имена
- VI. Распределение имен по частям тела

- VII. Система числа стихов в Псалмах
- VIII. Календарное деление текста
- IX. Мудрость и Премудрость в учении Апостола Павла. — Буквы, язык, слово
- X. Знание и вера
- XI. Псалтирь. Послание. Тотальная концепция и метод древней культуры.

Во избежание возможных недоразумений необходимо еще сделать некоторые оговорки.

Прежде всего — по поводу деления Псалмов на стихи и вообще делений библейского текста. Именно, хотя эти деления, как числовые, формально более поздние, тем не менее они не даны произвольно и в этом смысле случайны, а основаны на внутреннем делении самого *содержания* текста. Кроме того, в частности, деление Псалмов на стихи использовано здесь как лишь примерное, методологическое. Последнее, т.е. методологическое значение числовой системы, наиболее наглядно дано в системах календарей Ильи, Еноха и Иоанна; соответственно этим делениям систематизируется и самый их текст. Календарные системы лежат и в основании распределения порядка понятий, в частности, напр., в виде двух лестниц с пятью ступенями в каждой из них или в виде печатей.

Далее, вследствие ограниченности использования здесь материала библейского и апостольского, понятно, что не мог быть приведен материал по изучению вообще древнего *письменного* языка, и вследствие этого даны лишь небольшие указания на него у языческих народов.*

Изучение языка поставлено у нас в плоскость более широкую, чем это принято до сих пор, именно — в плоскость социальную и вообще связанную со строением древней культуры. Этим, в

* Эти материалы приведены в других наших манускриптах, которые до сих пор не опубликованы в силу общей разрухи нашего времени. Эти манускрипты нижеследующие:

Schrift und Kultur (Die ur-wissenschaftliche Sprache);
 Руническое письмо в его генезисе и структуре;
 Ecriture ancienne dans ses origines et son essence étudiée par la méthode cartogrammatique;
 Cadran céleste et social (terrestre);
 Kekinovin indien et l'alphabet dans leur sens rituel scientifique;
 Die Terminologie des Altertums in ihrer buchstablichen Genesis und Struktur;
 Les problèmes de la langue en général et de la langue russe en particulier;
 Phénoménologie linguistique et sociale.

частности, объясняется то, что в настоящем исследовании рассматриваются общие концепции знания, премудрости, мудрости и т.д.

Наконец, еще одна оговорка. Как можно видеть из настоящего исследования, основное направление в нем ничего не имеет общего с одним из направлений, сводящим Ветхий и Новый Завет к своего рода мифологии астральной и, как таковой, будто бы лишенной историчности.

I. Знание, премудрость, мудрость

Понятие о знании (ведении) связано в его генезисе с *ночью* и понятие о речи — с *днем* в ее передаче.

День дню передает речь и
Ночь ночи открывает знание (Пс. 18,3)

Следовательно, ночь есть источник знания, а не день, а это потому, что ночь открывает знание через звезды.

Господь (...) исчисляет количество звезд;
всех их называет именами их (Пс. 146,4)

Итак, время познается по звездной ночи, по именам звезд в их исчислении. Но как исчислить дни? Они не открывают знания, ибо днем не видны звезды.

Научи нас так исчислять дни наши,
чтобы нам приобрести сердце мудрое (Пс. 89,12)
(...) Дни мои как уклоняющаяся тень (Пс. 101,12)

Исчисление времени дня по тени не открывает знания, как это делает ночь в ее звездах. Чтобы через исчисление дней наших приобрести сердце мудрое необходимо научное размышление:

Уста мои изрекут премудрость
И размышления сердца моего — *знание* (Пс. 48,4)

Итак, другой источник знания это — *мысль*, размышления сердца. Знание же, которое открывает ночь ночи, — это видение, оно воспринимается глазом, оно дано во-вне (внешнее). Знание же внутреннее имеет своим органом не глаз, а сердце, его источник внутри:

Вот, Ты возлюбил истину в сердце,
И *внутри* меня явил мне мудрость (Пс. 50,8)
Ср.: Мудрость не века сего (...)
Но проповедуем *премудрость* Божию,

тайную, сокровенную,
которую предназначил Бог
прежде веков к славе нашей (1-ое посл. к Коринф., 2,6-7)

В этом смысле идет речь о премудрости *прежде веков* и *мудрости века*, в частности — в отношении *дней*:

Зародыш мой видели очи Твои,
В Твоей книге записаны *все дни*,
для меня назначенные,
когда ни одного из них еще не было (Пс. 138,16).

Из всего изложенного следует, что надо различать:

- (1) Знание *внешнее*, получаемое через *глаз*; основной источник этого знания — *ночи* (звезды);
- (2) Знание *внутреннее*, источник которого *дни*, получаемое через *сердце* в его размышлениях (это также *мудрость века*) и
- (3) Премудрость сокровенная: тайная, Божия, *прежде веков*

Уста праведника изрекают *премудрость*
И язык его изрекает *правду* (Пс. 36,30)

Все это необходимо для людей, чтобы найти правильный путь жизни:

Укажи мне путь, по которому мне идти (Пс. 142,8);
Наставь меня, Господи, на путь Твой
И буду ходить в *истине* Твоей (Пс. 85,11);
Укажи мне, Господи, пути Твои
И научи меня стезям Твоим (Пс. 24,4);
Научи меня, Господи, пути Твоему и
Наставь меня на стезю *правды* (Пс. 26,11)
Ты дал мне дни, как пяди (Пс. 38,5).

Для этого необходима помощь свыше:

Дано для меня ведение *Твое*, высоко,
Не могу постигнуть его! (Пс. 138,6);
Они (отправляющиеся на кораблях) кружатся и
шатаются, как пьяные,
И вся мудрость их исчезает (Пс. 106,27).

Чтобы найти человеку пути правильные, он вспоминает со своей стороны дни древние (Пс. 142,5).

II. Речь, язык, звук, слово, голос

Передача людям знания, мудрости и премудрости совершается посредством речи:

День дню передает речь (Пс. 18,3, см. раздел I)
Нет *языка*, и нет наречия, где бы не слышался
голос их. По всей земле проходит *звук* их и
до пределов вселенной *слова* их. (Пс. 18,4,5)

Различается язык правильный, истинный и лукавый:

Господи! Избавь душу мою от уст лживых,
От языка *лукавого* (Пс. 119,2);
Изошряют язык свой, как змея (Пс. 139,4).

Составные элементы речи это *звуки*, *слова*, выраженные *голосом*, также поющим:

Тогда уста наши были полны веселия
И язык наш — *пения* (Пс. 125,2)

Известно, что библейский текст не только читался, но и пелся. Основное условие чтения, — это наличие в языке звуков гласных, протяжных. Древние алфавиты, также библейский (еврейский), не имели в себе гласных звуков, что делало самый текст «*консонантным*». Но это не означало, что не было гласных. Позже их обозначали в тексте посредством пунктуации. Следовательно, язык консонантный (алфавитный) был языком *силлабическим*, слоговым.

Чтобы правильно читать или петь текст консонантный без пунктуации необходимо было иметь какие-либо для этого правила. Эти правила даны, напр., для языка индейцев — Тинне.¹ Для этого согласный звук писался в *четырёх* направлениях соответственно четырьмя сезонам года, определяемым по четырем концам прямого или косоугольного креста; самые концы обозначались гласными звуками. (См. Табл. I, № 1 и № 2).

Тот же метод имелся и в кипрском письме,² хотя и с бóльшим количеством гласных и в ином их распределении, чем у индейцев. (См. Табл. I, № 3). Следовательно, гласные указывали также четыре страны света (См. Табл. I, № 4).

Страны света — это четыре конца, пределы земли:

Ты установил все пределы земли, лето и зиму (Пс. 73,17)
(...) И до пределов вселенной слова (Пс. 18,4);
По всей земле проходят звуки (Пс. 18,4);

¹ K. Faulmann, *Illustrierte Geschichte der Schrift* (Leipzig, 1880).

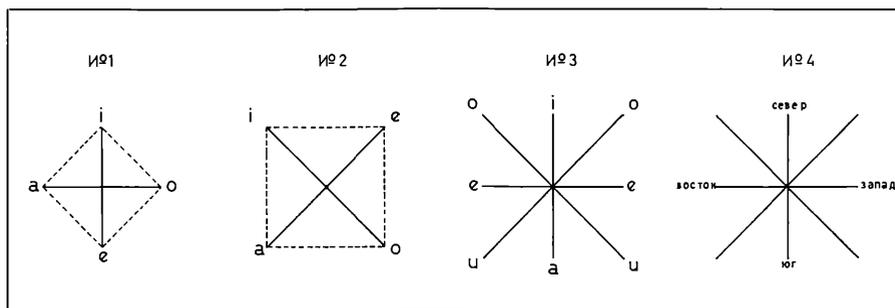
² Cp. V. Harthausen, "Die kyprische Silbenschrift," *Zeitschrift des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum*, Nr. 3/4 (1918), S. 26.

Посылает слово Свое на землю;
 Быстро течет слово Его (Пс. 147,4);
 Пошлет слово Свое и все растает (Пс. 147,7).

Из всего изложенного следует, что язык Священного писания основан на знании, мудрости, премудрости, и не является просто творчеством народным. Это язык правды, истины и их путей:

Язык мой возгласит слово Твое (Пс. 118,172)
 Правда пойдет пред Ним
 И поставит на путь стопы свои (Пс. 84,14);
 И небеса провозгласят правду Его (Пс. 49,5);
 И небеса возвещают правду Его (Пс. 96,6);
 Я избрал путь истины (Пс. 118,30);
 Не отнимай совсем от уст моих слова истины (Пс. 118,43)

Таблица I



III. Правда и истина

Пути правды и истины в смысле их направления определяются в псалме 84 следующим образом:

Истина возникает из земли,
 И правда принадлежит с небес (Пс. 84,12)

Таким образом, истина, как определяющая путь, его направление, исходит из земли (снизу), а путь правды идет с небес; правда принадлежит с них сверху (См. Табл. II, № 1 и № 2).

Но путь правды не есть только ее принадлежность, но и ее возношение (См. Табл. II, № 3):

Правдою Твоею возносятся (Пс. 88,17);
 Правда Твоя, Боже, до превысренных (Пс. 70,19)

И *выведет*, как *свет* правду Твою
И справедливость Твою как *полдень* (Пс. 36,6)

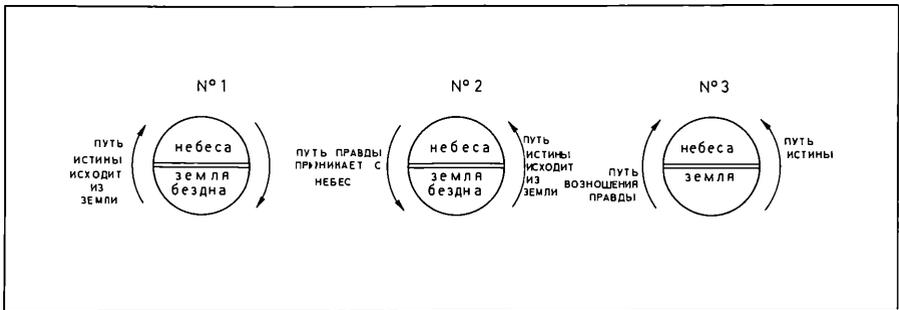
Правда на небесах, она возвышена:

Правда, как горы Божии (Пс. 35,7)
Да принесут горы мир людям
И холмы правду (Пс. 71,2)

Правда открыта зрению:

Явил Господь спасение Свое,
Открыл *перед очами* народов правду Свою (Пс. 97,2)

Таблица II



Путь познания правды имеет свои ворота и соответственно приносятся жертвы:

Приносите *жертвы правды* (Пс. 4,6);
Отворите мне *врата правды* (Пс. 117,19);

Ср.: Исая, 26,2:

Отворите ворота; да войдет народ *праведный*,
Хранящий истину.

Суды называются судами правды:

Я славил бы Тебя в правоте сердца,
Поучаясь *судам правды* Твоей (Пс. 118,7, 160, 164);
Ибо суд *возвратится* к правде и за ним
Последуют все правые сердцем (Пс. 93,15);
Он будет судить вселенную праведно
И народы *верно* (Пс. 97,9);
Он будет судить вселенную по *правде*
И народы по *истине* Своей (Пс. 95,13).

Суд и правда различаются:

Ты утвердил справедливость; *Суд и правду*
Ты совершил во Иакове (Пс. 98,4);
Правда и суд — основание престола Его (Пс. 96,2).

Различается также истина и суд, как и самая правда и истина:

Дела рук Его истина и суд; все заповеди
Его верны (Пс. 110,7);

Ср.: Суды Господни — Истина, все праведны (Пс. 18,10).

Различие между истиной и правдой не только в их путях, но и в самом их познании:

Я избрал путь истины
Поставил перед собою суды Твои (Пс. 118,30).
И наставь меня на *стезю правды* (Пс. 26,11).
Правда пойдет пред Ним
И поставит на путь стопы свои (Пс. 84, 14);
Откровение Господа *верно, умудряет простых* (Пс. 18,8)
Ты возлюбил истину в *сердце* и внутрь
Меня явил мне мудрость (Пс. 50,8)

Различается истина и милость:

Ибо *превыше* небес милость Твоя и
до облаков истина Твоя (Пс. 107,5);
Милость Твоя до небес,
Истина Твоя до облаков (Пс. 35,6);
Возвещать *утром* милость Твою
и истину Твою в *ночи* (Пс. 91,3).

Различаются истина, правда и *кротость*:

Воссядь на колесницу ради истины
И *кротости* и правды (Пс. 44,5)

Различаются правда, красота, слава, мир (покой)

Дело Его — слава и красота, и правда
Его пребывает вовеки (Пс. 110,3)
Правда и мир облобызаются (Пс. 84,11)

Из всего изложенного следует, что понятия о правде, истине, суде, милости, кротости, справедливости, красоте, славе и мире различаются не просто как общие логические понятия, но конкретизируются в концепции времени, места, путей и, что особенно важно отметить, в некоторой корреляции; в отношении последней см. еще следующие данные:

Милость и истина *сретятся* (Пс. 84,11);
Правда и мир облобызаются (Пс. 84,11).

Напомним, что речь идет о правде, как *свете* (Пс. 36,6), а также о свете и истине:

Пошли *свет* Твой и *истину* Твою (Пс. 42,3)

Справедливость конкретизируется как *полдень* (Пс. 36,6).

Милость возвещается утром, и истина в ночи (Пс. 91,3).

IV. Земля — пределы ее (основания) и небеса (преклонение их)

(1) В Псалтири идет речь о пределах земли, в частности — вообще о пределе:

Ты положил предел, которого не перейдут (воды)

И не возвратятся покрыть землю (Пс. 103,9).

Да благословит нас Бог и да боятся Его

все пределы земли (Пс. 66,8).

Сама земля поставлена на твердых основах: она не поколеблется вовеки (Пс. 103,5). Твердость характеризует и вселенную:

Вселенная тверда, не подвигнется (Пс. 92,1).

Однако, земля, как и небеса, *переменяются*:

И все они, как риза, обветшают и, как *одежду*,

Ты *переменишь* их — и изменятся (Пс. 101,27).

Но ТЫ — тот же и лета Твои не кончатся (Пс. 101,28);

И Ты обновляешь лицо земли (Пс. 103,30);

Бездною, как *одеянием* покрыв Ты ее (землю) (Пс. 103,6).

Перемена происходит оттого, что «основания земли колеблются» (Пс. 81,5). Земля трясется, содрогается:

Ты потряс землю, *разбил* ее: исцели повреждения ее, ибо она *колеблется* (Пс. 59,4);

Колеблется земля и все живущие на ней (Пс. 74,4);

Земля *тряслась*, даже небеса таяли от лица Божия (Пс. 67,9).

Глас грома Твоего, в *круге небесном*; молнии освещали вселенную; земля *содрогалась и тряслась* (Пс. 76,19).

Да *трясется* земля (Пс. 98,1);

Призывает на землю и она *трясется* (Пс. 103,32);

Хотя бы *поколебалась* земля и горы двинулись в сердце морей (Пс. 45,3);

Как будто *землю рассекают* и дробят нас (Пс. 140,7).

Речь идет в псалмах и о *преклонении* небес:

Господи! Преклони небеса Твои, и сойди (Пс. 143,5);

Ср.: Наклонил Он небеса и сошел (2 Цар. 22,10);

Указания на перемены неба и земли (Пс. 101,27) нашли свое отражение и в *Апокалипсисе* (Откровении) Иоанна Богослова:

И небо скрылось, свившись, как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих (Апок. 6,14);
Ср.: Пс. 45,3: Хотя бы поколебалась земля и горы двинулись в сердце морей.

(2) Пределы земли обозначаются также как концы (углы) земли:

Все концы земли увидели спасение Бога нашего (Пс. 97,3)
Ср. еще: И после сего видел я четырех Ангелов, стоящих на *четырех углах земли*, держащих четыре ветра земли (Апок. 7,1).

Четыре конца земли представлены как четыре животные:

И первое животное было *подобно льву*,
И второе животное *подобно тельцу*,
И третье животное имело *лицо как человек*,
И четвертое животное *подобно орлу летящему*
(Апок. 4,7).

Каждый из четырех Евангелистов обозначается, как известно, соответствующей эмблемой, которую и теперь можно видеть в некоторых церквях на Западе и в России (не всегда одинаково):

Эмблема Луки — лев или телец,
Эмблема Марка — телец или лев,
Эмблема Матфея — Ангел (лицо, как человека),
Эмблема Иоанна — Орел.

Здесь, повидимому, содержатся указания на благовестие с четырех концов земли. Ср. упомянутый Псалом 18,4-5:

Нет языка и нет наречия, где не слышался бы голос их; по всей земле проходит звук их и до *пределов вселенной* слова их. Он поставил в них жилище *солнцу*.

В применении к иероглифической письменности мы имели бы на карте неба в порядке иероглифического алфавита (деление на четыре сезона):

А — Орел — наш январь. Зима.
L — Лев — наш июль. Лето.
V — Телец — наш апрель. Весна.
P — Жертвенник — наш октябрь. Осень.

Разумеется, что число концов земли не ограничивалось только четырьмя, образуемыми концами креста. Число их определялось всеми буквами (иероглифами) древнего алфавита в его согласных буквах: эти буквы-иероглифы были знаками созвездий (звездами). Они имели свои имена (номенклатура):

Господь исчисляет количество звезд;
Всех их называет *именами* их (Пс. 146,4).

Этими именами определяются пределы земли:

Ты установил все пределы земли,
ими *лето и зиму* Ты учредил (Пс. 73,17).
(Ср. Быт. 8,22) Солнце — для управления днем (...)
Луну и звезды — для управления ночью... (Пс. 135,8,9).

(3) Обозначение пределов земли именами не оставалось неизменным. С *течением* времени пределы земли в языческом культе получали имена в порядке весеннего предварения (прецессия). В частности это выражено и в псалмах о преклонении неба, о перемене, изменении в этом смысле неба и земли, что еще яснее выражено в Апокалипсисе:

И увидел я новое небо и новую землю;
ибо прежнее небо и прежняя земля миновали (21,1).
Ибо вот я творю новое небо и новую землю,
и прежние уже не будут воспоминаемы и не придут
на сердце (Исаия, 65,17);
Впрочем мы, по обетованию Его, ожидаем нового
неба и новой земли, на которых обитает правда
(2 Петр 3,13).

Новое небо и новая земля — это великий город святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога (Апок. 21,10):

Он имеет 12 ворот и на них 12 ангелов;
на воротах написаны *имена* 12 колен сынов
Израилевых (Апок. 21,12).

Город подразделен на четыре части, из которых каждая имеет трое ворот соответственно четырем странам света (Апок. 21,13):

Стена города имеет 12 оснований и на них
имена 12 Апостолов Агнца (Апок. 21,14).

В псалме 118, который распределяется по 22 буквам — именам, последний стих:

Я заблудился как *овца* потерянная (Пс. 118,176).

Об Агнце идет речь и в Апокалипсисе:

И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей (6,1);
И вот Агнец стоит на горе Сионе (Апок. 14,1);
Я есмь Альфа и Омега (Апок. 22,13).

Само собой разумеется, что Откровение передавалось человеческими словами, но язык откровения в Писании основан на Божьем откровении через глаголы неба. Как течет время, возвещающая людям глаголы Божьи, слова, так в этом смысле понятны выражения:

Быстро *течет* слово Его (Пс. 147,4);
Посылает Слово Свое на землю (Пс. 106,20);
Еще нет Слова на языке моем. — Ты, Господи,
уже знаешь его совершенно (Пс. 138,4);
Дивно для меня ведение *Твое*, — высоко,
Не могу постигнуть его (Пс. 138,6).

V. Имена

В вышеуказанном тексте звезды названы *именами их*. В виду его значительности приведем этот текст еще раз:

Господь исчисляет количество звезд;
Всех их называет *именами их* (Пс. 146,4).

Что же это за имена, слова? На языке псалмов они выражены в них неоднократно: прямо, или косвенно, как подобия и сравнения.

(1) До настоящего времени имеется на карте неба созвездие летящего орла в северном полушарии. Как было уже отмечено, одно из четырех животных — *подобно* орлу летящему (Апок. 4,7). У обитателей Океании именем орла обозначается Сириус (соответственно Северному полушарию в Южном полушарии). В исчислении времени идет также речь об обновлении феникса — орла. В псалме 102,5:

Насыщает благами желание твое:
обновляется, подобно орлу, юность твоя.

(2) Созвездия Льва (львов) и Единорога нашли свое отражение в псалме 21,22:

Спаси меня от пасти *льва* и от рогов *единорогов*;
Душа моя среди *львов* (Пс. 56,5);
Они *подобны льву*, жаждущему добычи (Пс. 16,12);
Разбей, Господи, челюсти *львов* (Пс. 57,7);
Как лев в логовище (Пс. 9,30);
Попирать будешь *льва и дракона* (Пс. 90,13).

Созвездие дракона, льва и единорога — в Северном полушарии.

А мой рог Ты возносишь, как рог единорога (Пс. 91,11);
Глас Господа сокрушает кедры (...) и заставляет их
скакать *подобно тельцу*, Ливан и Сирион —
подобно молодому единорогу (Пс. 28,5-6).

Ср. выше (Апок. 4,7) и первое животное было *подобно льву* и второе животное *подобно тельцу*. Малый пес и Сириус (созвездия большого Пса; ср. Пс. 58,15; 67,24) соответствуют друг другу в той же секции Южного и Северного полушарий.

Из изложенного следует, что *образы*, подобия или сравнения выражают имена созвездий.

(3) Указанное *образное* выражение в псалмах имен созвездий характерно вообще в этом отношении для псалмов. Дадим еще несколько примеров:

(а)

А я как зеленеющая маслина в доме Божьем (Пс. 51,10);
Жена твоя как плодовая лоза, сыновья твои как
масличные ветви (Пс. 127,3);
Кто дал бы мне крылья, как у голубя (Пс. 54,7).

Псалом 55 озаглавлен *О голубице*:

Вы стали как *голубица* (Пс. 67,14);
Не предай зверям душу *горлицы* (Пс. 73,19).

На карте неба имеются созвездия голубя и зеленеющей масличной ветви (в южном полушарии). Верба, арфа, (лира) — созвездия северного полушария, находящиеся близко друг к другу.

Ср.: На вербах посреди его (Сиона) повесили наши арфы
(Пс. 136,2);
Боже сил! Обратись же, призри с неба и воззри
и посети *виноград* сей (Пс. 79,15);
Жена твоя как плодовая лоза (Пс. 127,3).

На карте неба в северном полушарии созвездие собирательницы винограда;

(б) Из мира *растительного* упоминается еще кедр (Пс. 28, 91, 148), терн (Пс. 57 и 117), тростник (Пс. 67), пальма (Пс. 91), трава (Пс. 36, 71, 91, 102, 128), *ели* (Пс. 103), дерево при воде (Пс. 1, 36, 148); из продуктов: *хлеб* (Пс. 4, 64, 71, 77), *вино* (Пс. 4, 59, 74, 77), трость (Пс. 44). На карте неба имеются созвездия в Южном полушарии: черное дерево; в том же полушарии — колос (хлеб), в Северном — виноград (вино), в Южном — финиковая пальма (ср. Phenix).

(в) Из мира *животного*, кроме вышеуказанных: псы (Пс. 67 и 58), *волы* (Пс. 65 и 67), тельцы (28, 49, 67, 68), *лань* (Пс. 28 и 41), *конь* (75 и 146), лисица (62), *вепрь* (79), агнцы (36 и 113), овцы (43, 48, 65, 73, 77, 79, 94, 99, 113, 118, 143), *козлы* (49 и 65), жаба (77 и 45), пчелы (117) ср. мед (18), птичка (83), аист (103), пеликан (101), филин (101 и 7), ласточка (83); кроме того — дракон (44,20; 91,13), аспид (90 и 139), василиск (90), червь (21), змея (57 и 159), *водная змея* (73), улитка (57). Многие из этих образов — также образы созвездий: телец (Сев. полуш.), кентавр (Южн. полуш.), ови (Сев. полуш.), козлы — козерог (Южн. полуш.), коза (Сев. полуш.), пчела (Южн. полуш.), дракон (Север. полуш.), *водная змея*, гидра (Южн. полуш.).

(г) В этом отношении интересно рассмотреть в частности образ созвездия *коня*. На карте неба показаны четыре коня-созвездия: северный (Южн. полуш.); Стрелец, южный (Сев. полуш.); Единорог, восточный — Пегас (Южн. полуш.) и западный — Кентавр — всадник на коне (Южн. полуш.). Эти четыре коня четырех страх света (концы земли) распределены, следовательно, по системе креста. Вышеупомянутые четыре апокалиптических коня соответствуют только что указанным четверем коням неба (созвездиям), а именно — *первый*, северный конь:

- ... И вот конь *белый* и на нем *всадник*, имеющий лук и дан был ему *венец* и вышел он как победоносный (точное описание Стрельца — созвездия, Апок. 6,2);
- ... И вышел *другой конь рыжий* и сидящему на нем дано взять мир с земли (...) и дан ему большой меч (Апок. 6,4), — восточный конь (Пегас);
- ... И вот, конь *вороний*, и на нем всадник, имеющий меру в своей руке (6,5), — южный конь (Единорог);
- ... И вот, конь *бледный* и на нем всадник, которому имя смерть и ад следовал за ним, и дана ему власть над *четвертой* частью земли умерщвлять мечем и голодом (6,8) — западный конь, Кентавр, на карте с копьем (вместо меча), умерщвляющий им волка (созвездие).

Соответственно четырем странам света мы имели бы четыре сезона года — *зиму* (конь белый), *весну* (конь рыжий), *лето* (конь вороний) и *осень* (конь бледный). В отношении последнего коня прямо сказано, что ему принадлежит власть над четвертой частью

земли. И еще одна деталь: всадник первого белого коня получает *венец*, а это — созвездие, находящееся на карте непосредственно под конем.

По снятию пятой печати я увидел под *жертвенником* души убиенных (6,9).

Чуть правее и ниже Венца помещается созвездие Жертвенника.

В псалме 88,40 идет речь о повержении венца на землю, а в псалме 131,18 — о сиянии венца.

Из всего изложенного о четырех конях нельзя делать вывода, что здесь дается просто астрология. Напротив, здесь знаками неба передается *время* событий и именно исторических, в чем и сокрыт в Откровении Иоанна внутренний его смысл, имеющийся и в псалме 88: Ты *клялся* Давиду истиной Твоею (88,50); семя его пребудет вечно, и престол его, *как солнце* предо Мною; Вовек будет тверд, как *луна*, и *верный свидетель* на небесах (88,37-38). В псалмах же идет речь и о коне:

От крещения твоего, Боже Иакова, *вздремали* и колесница, и конь (Пс. 75,7). Ср. также: Не на силу коня смотрит Он (Пс. 146,10).

(д) В псалмах далее упоминаются: *чаша* (Пс. 10, 15, 22, 59, 74, 107, 115), сосуд горшечника (2 и 55) и *ворон* (146,9); см. эти созвездия рядом на карте Южного полушария; кроме того, созвездия весы (57 и 61) и корабль (47 и 103).

VI. Распределение имен по частям тела

В псалмах же имеются неоднократные указания на имена в виде частей и органов человеческого тела и тела вообще: голова (59, 73 и др.), лицо (4, 12, 26, 66, 67, 68, 87, 103), чрево (109), око (6 и 12), глаз (34), ухо (9, 70, 77, 87, 93), уста (11, 36, 48, 70, 125), язык (11, 36, 44, 49, 54, 56, 58, 67, 119, 125, 139), сердце (13, 45, 48, 57, 72, 118), персты (8), руки (57, 72, 94, 118), десница (44, 47, 59, 72, 76, 79, 88, 117, 139, 143), нога (87, 67, 120), стопы (17,5; 37, 23,31; 65,6; 139,5), пядь (Исх. 28,6; 39,9; 1 Цар. 17, 4; Иез. 43,13), кости (33,34, 139), зубы (3,8; 33,21; 34,16; 56,5; 57,7). Перечисленные имена не просто слова в обычном их употреблении, а *значные*, напр.:

Десница лжи (Пс. 143,11);
Десница Твоя полна правды (Пс. 47,11);
Десница Господня высока (Пс. 117,16);
И сказал я: вот мое горе — изменение десницы

Всевышнего (76,11);
 Крепость главы Моей (59,9);
 Ты сокрушил *головы* змиев в воде (73,13);
 Язык мой — *трость* скорописца (44,2);
 Зубы — копыя и стрелы... язык — острый меч (56,5);
 Чтобы ты погрузил *ногу* твою, как и *псы* твои язык свой,
 в крови врагов (67,24);
 Изошряют язык свой как змея (139,4);
 Открой ухо твое (9,38);
 Приклони ухо (70,2; 87,3);
 Насадивший ухо не услышит ли? И образовавший
 глаз не увидит ли? (93,9);
 И горы двинулись в *сердце морей* (45,3);
 Размышления сердца моего — знание (48,4).

В истории древней культуры имеются указания на распределение имен-образов, обозначаемых частями тела. Так, напр., 20 мексиканских образов-имен распределяются по частям тела отрока: *голова* — знак дома, *правая рука* отрока — орел, *левая рука* — обезьяна, *правая нога* — олень, *левая* — волк (собака?), *язык* — солнце (движение), *волосы* — вода, *детородный член* — змей и прочее.³

Но что в особенности существенно, — это номенклатура (имена) *образов-букв* иероглифического (египетского) алфавита, а также еврейского.

Так, напр., в *иероглифическом* египетском алфавите имеются части, органы тела: буква b — нога, d — рука, r — рот, j — палец, k — сжатие кисти рук (?). Еще интереснее в еврейском алфавите: j — рука, k — руки (ладони), aṣ — глаз, pḥ — рот.

Все это служит прямым доказательством распределения имен-букв, (также созвездий) по частям, органам тела и в еврейской письменности.

Те же алфавиты содержат указания и на распределение по образам животного мира и вещей:

В *египетском* алфавите:⁴ а — орел, b — журавль, g — чаша, he — птенец (дитя), L — лев, m — сова (филин), n — вода, s — поддержка, трость (тростник?), o — копье (?), P — жертвенник (квадрат), z и ts — змеи, T — рука.

В *еврейском* алфавите: A — вождь, телец (?), B — дом, g — верблюд, D — дверь, N — вода, рыба, TS — змея, Q — обезьяна, T — крест.

³ К. Faulmann, ук. соч.

⁴ См. V. Sinaiski, *Culture et droit* (Riga, 1939); его же *Культура и язык* (Рига, 1939).

Любопытно отметить, что в некоторых псалмах указан *сапог* (вместо ноги, как знака буквы «b» в египетском алфавите):

На Едома простру *сапог* Мой (59,10);
Ср. в этом же псалме: Мой Галаад, Мой Манассия, Ефрем
крепость *главы* Моей, Иуда *скипетр* Мой, Моав
умывальная чаша Моя (59,9-10).

Интересно, что еще в псалме 107,10 также упомянут сапог:

На Едома простру *сапог* Мой.

В благословении Иакова указаны образы-имена его сыновей (Быт. 49):

Рувим: бушевал, как *вода*, (Быт. 49,4)
Симеон и Левий — орудия жестокости *мечи* их
(Быт. 49,5), перерезали жилы *тельца* (Быт. 49,6)
Иуда — молодой лев (*скипетр*) (Быт. 49,9-10)
Иссахар: *осел крепкий* (Быт. 49,14)
Дан — будет *змеем* на дороге (Быт. 49,17)
Нефеалим — теревинф *рослый* (Быт. 49,21)
Иосиф — *отрасль плодоносного* дерева (Быт. 49,22),
Вениамин — *хищный волк* (Быт. 49,27)

Рассмотрим еще в заключении образное значение букв, в частности рук, в псалме 118. Было уже упомянуто, что при предположении деления этого псалма на 8 стихов на каждую из 22 букв еврейского алфавита, мы имели бы букву j (йод) в значении *рук*: «Руки Твои сотворили меня» (118,73). Исходя из указанного предположения мы имели бы:

A — Алеф	путь	M — Мем	любовь к закону
B — Бет	юноша	N — Нун	светильник
G — Гимел	раб	S — Самех	вымыслы
D — Далет	душа	Hain — Аин	суд, правда
He — Ге	указание пути	Ph — Пе	откровение
W — Вав	прихождение	Ts — Цаде	суды, правда
Z — Заин	Вспомни слово (Твое)	Q — Коф	взывание сердцем
Ch — Хет	удел	R — Реш	«воззри на бедствие мое» (Пс. 118,153)
Th — Тет	благо	Sch — Шин	Князя (гонят) (Пс. 118,161)
J — Йод	руки	T — Тав	«Да приблизится воплъ мой пред лице Твое» (Пс. 118,169)
K — Каф	истаивание очей		
L — Ламед	на веки (...) слово (утверждение)		

В синодальном издании на церковно-славянском языке указаны 22 еврейские буквы Псалма 118. Указанные слова соответствуют началу каждой буквы, но, как упомянуто уже, каждое деление содержит 8 стихов. Для примера дадим последнее деление (буква Т).

- (1) «Да приблизится вопль мой пред лице Твое, Господи»,
«по слову Твоему вразуми меня.»
- (2) «Да придет моление мое пред *лице* Твое: по *слову*
Твоему избавь меня.»
- (3) «*Уста* мои произнесут хвалу, когда Ты научишь
меня уставам Твоим.»
- (4) «*Язык* мой возгласит *слово* Твое: ибо все заповеди
Твои праведны.»
- (5) «Да будет рука *Твоя* в помощь мне, ибо я
повеления Твои избрал.»
- (6) «Жажду спасения Твоего, Господи, и закон
Твой утешение мое.»
- (7) «Да живет *душа* моя, и славит Тебя, и суды
Твои да помогут мне.»
- (8) «Я заблудился, как *овца*, потерянная: взыщи
раба Твоего: ибо я заповедей Твоих не забыл» (Пс. 118,
169-176).

Буква Т (Thau — Тав) имеет своим знаком-образом крест прямой или косой, что вместе образует восьмиконечное деление, обозначаемое вообще восьмиконечной звездой. (См. следующий VII-ой раздел). В нем дадим небольшой анализ систем делений, как литературной формы, присущей вообще древней письменности (см. еще и VIII-ой раздел).

Как увидим, формы этой письменности имели свои системы. В этом отношении интересно проследить их существование и в Псалтири, отражающей также многообразие этих форм, в основу которых положен календарь. Последний был в древности многообразен.

VII. Системы числа стихов в Псалмах

Число стихов в Псалмах, более позднее, различно. (См. Табл. III).

Таблица III

<i>Число стихов</i>	<i>Количество псалмов</i>
1	116=1
3	122, 130, 132, 133=4
5	42, 92, 99, 124, 126=5
6	1, 12, 22, 69, 125, 127, 150=7
7	10, 13, 52, 119, 141=5
8	66, 81, 100, 120, 123, 128, 129, 136, 137=9
9	3, 4, 27, 53, 60, 97, 98, 112, 114, 121, 147, 149=12
10	8, 23, 46, 110, 111, 115, 140, 145=8
11	6, 11, 15, 19, 28, 31, 51, 63, 74, 94, 146=11
12	2, 25, 41, 45, 56, 57, 62, 96, 142=9
13	5, 14, 29, 35, 61, 75, 78, 83, 95=9
14	20, 26, 38, 40, 55, 59, 64, 84, 107, 139, 148=11
15	16, 18, 47, 143=4
16	90, 91=2
17	80, 85, 89=3
18	7, 44, 86, 109, 39, 58, 131=7
19	65, 82, 87=3
20	71, 79=2
21	48, 50, 76, 134, 144=5
22	24, 102=2
23	33, 37, 49, 73, 93=5
24	54, 70, 138=3
25	30=1
26	135, 113=2
27	43=1
28	34, 72=2
29	101, 117=2
31	108=1
32	21=1
35	103=1
36	67=1
37	68=1
39	9=1
40	36=1
43	106=1
45	104=1
48	105=1
51	17=1
53	88=1
72	77=1
176	118=1

Для того, чтобы это разнообразие свести к некоторому единству систем, необходимо иметь в виду, что число стихов находится в некоторой их координации, образуемой путем подраз-

деления чисел. Так, напр., число 6 есть также система 12 (6×2); 24 (12×2); 36 (6×6 или 12×3), 72 (36×2). Таким образом получается некоторое единство системы данного рода.⁵ См. Таблицу IV, из которой видно единство систем.

Всего, следовательно, по указанным системам мы имеем таким образом 130 псалмов.

Указанное распределение стихов в псалмах включает и первый стих, который в некоторых псалмах есть своего рода пояснение, указание и потому по существу не относится к *содержанию* псалма, напр., *Начальнику хора. На Шошаниме. Псалом Давида (Пс. 68)*. Следовательно, по своему содержанию данный псалом 68-ой содержит 36 стихов, а не 37. И это тем более, что такого рода пояснения в некоторых псалмах не включаются в счет стихов (напр., в пс. 77 и 78 и др.), а если иногда и включаются, то с передачей в них начала *содержания* стиха; напр., см. псалом 71, именно о Соломоне: «Боже! даруй царю Твой суд» и т.д. (первый стих). Интересно также отметить, что иногда и последний стих, как пояснительный, не относится к содержанию самого псалма (напр., в пс. 71: «Кончились молитвы Давида, сына Иессеева.»)

В наших таблицах III-ей и IV-ой число стихов дано таким, каким оно дано в русском библейском тексте, в издании Русского Миссионерского Общества (1923 г.). Очевидно, если принять во внимание вышеуказанные замечания о первом и последнем стихе, то в некоторых псалмах число стихов окажется меньшим по крайней мере на один стих. Так как таблицы III-я и IV-я имеют лишь *методологическое* значение для установления систем, то мы предпочли взять число стихов в псалмах так, как они даны в указанном библейском тексте Псалтири.

VIII. Календарное деление текста

Основные календарные *системы* древности известны в науке:

(1) Прежде всего, что наиболее вероятно, это система *счетная* по пальцам в ее основных видах: 10 пальцев (две руки) и 20 пальцев (двух рук и двух ног). Последняя система имела место напр. у мексиканцев, обозначаемая словом «человек» (VIN — человек, винальная система); в латинском языке viginti — двад-

⁵ О системах числовых см. В. Синайский, *Культура и число* (Рига, 1940).

Таблица IV

<i>Системы</i>	<i>Число стихов</i>	<i>Псалмы</i>	<i>Количество псалмов</i>
<i>Система 3:</i>	3	122, 130, 132, 133	4
	9 (3×3)	3, 4, 27, 53, 60, 97, 98, 112, 114, 121, 147, 149	12
	27 (9×3)	43	1
			Всего 17 псалмов
<i>Система 7:</i>	7	10, 13, 52, 119, 141	5
	14	20, 26, 38, 40, 55, 59, 64, 84, 107, 139, 148	11
	21	48, 50, 76, 134, 144	5
	28	34	1
	35	103	1
			Всего 23 псалма
<i>Система 13:</i>	13	5, 14, 29, 35, 61, 75, 78, 83, 95	9
	26	113, 135	2
	39	9	1
			Всего 12 псалмов
<i>Система 5:</i>	5	42, 92, 99, 124, 126	5
	10	8, 23, 46, 110, 111, 115, 140, 145	8
	15	16, 18, 47, 143	4
	20	71, 79	2
	25	30	1
	40	36	1
	45	104	1
			Всего 22 псалма
<i>Система 6:</i>	6	1, 12, 22, 69, 125, 127, 150	7
	12	2, 25, 41, 45, 56, 57, 62, 96, 142	9
	18	7, 44, 86, 109, 39, 58, 131	7
	24	54, 70, 138	3
	36	67	1
	48	105	1
	72	77	1
			Всего 29 псалмов
<i>Система 8:</i>	8	66, 81, 100, 120, 123, 128, 129, 136, 137	9
	16	90, 91	2
	32	21, 32	2
	176	118	1
			Всего 14 псалмов
<i>Система 11:</i>	11	6, 11, 15, 19, 28, 31, 51, 63, 74, 94, 146	11
	22	24, 102	2
			Всего 13 псалмов

цать. Во французском, в названии числа 80 сохранилась система счета по 20: quatre-vingt(s) — восемьдесят; ср. также quatre-vingt-dix — 90. В Китае, в Индии боги изображались многорукими.

Система счета по *пальцам* выражена у римлян в начертании чисел:

I II III IIII V VI VII VIII VIII (IX) X

Из этого начертания видно, что *пять* (V) изображено крайними пальцами руки — схематически рука (кисть ее) — и что X есть изображение двух кистей рук, одной, обращенной вверх и другой — вниз. Очевидно, что числа 20 и 30 обозначаются тем же способом: XX (20) и XXX (30).

Известно также, что древние алфавиты были и числовыми, так напр., А было знаком первого числа и т.д.; в частности, буква j обозначала число 10, буква V — 5. Писание числами вместо букв сохранилось, напр., в магии. В Апокалипсисе мы имеем альфу и омегу как буквы-числа: первое и последнее (Апок. 22,13).

Мы видели выше, что дни считались (Раздел I) и что в этом исчислении становится понятным выражение: день дню передает речь (Пс. 18,3). Исчислялись также ночи по звездам, ночь открывала знание (тот же псалом), звезды были названы именами их (Пс. 146,4).

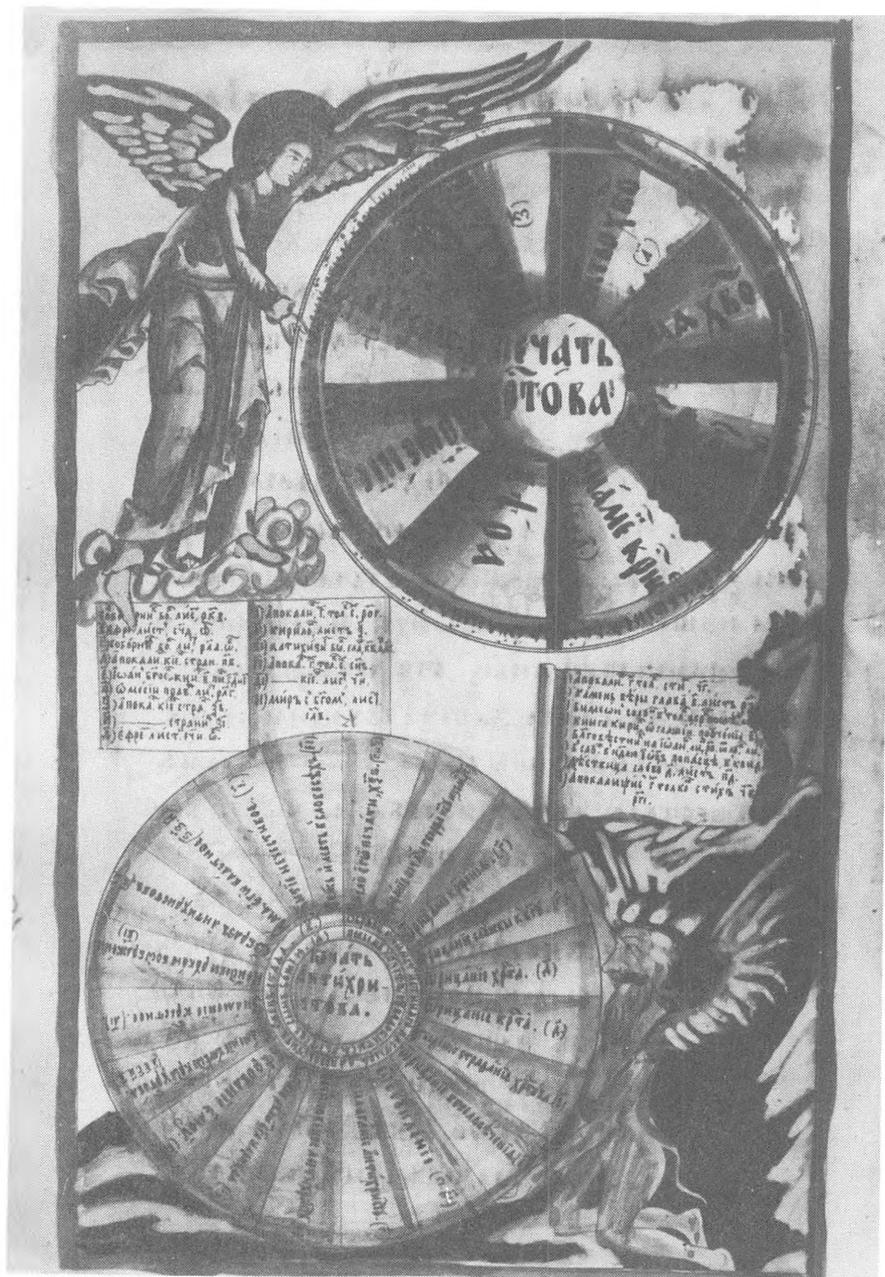
Из изложенного следует, что при счетной системе по пальцам, рукам, ногам, по «человеку», части тела как и самое тело, были также мерой измерения.

В старинных русских (церковнославянских) сборниках имеются указания на счет по рукам. Так, напр., имеется изображение *Мати грехам* с десятью руками справа и десятью руками слева (см. Табл. V)⁶.

Что в особенности заслуживает внимания в этом изображении «Мати грехам» — это то, что руки держат рукописания с указанием греха или знака-образа, т.е. указывающего соответственно также на грех. В общем всего 20 *грехов*: 10 верхних и 10 нижних. На фотографии, в виду ее размера, нет всех рукописаний, имеющихя в подлиннике.

⁶ Изображение Мати грехам (в тексте табл. V), как и последующие изображения (табл. VI-X), взяты из старинных рукописных книг: *Щит или меч духовный* и *Зерцало таинства и конца вселенского*. Эти книги были найдены до войны 1940-х гг. в Латгалии (восточной провинции Латвии) и находятся ныне в Институте русской литературы (Пушкинский дом) в Ленинграде, Книгохранилище, фонд. И. Н. Заволоко.

Таблица VI



Если соединить все рукописания, то получится *текст* (соответственно тому или другому их порядку), т.е. *система деления такого текста по рукам*. Отметим еще, что цвет рук *голубоватый*, что, как увидим ниже, имеет также свое значение.

Еще нагляднее распределение текста по календарному кругу дано в изображении «Печать антихриста» (см. Табл. VI).⁷

Мы видим здесь внизу, что цвет «Печати Антихриста» голубоватый как и цвет рук «Мати грехам» и что здесь также даны 20 делений (секций) с соответствующими текстами, как отрицание Христа, отрицание креста, стыдение страдания Христова, отрицание богочеловечества, отступление и т.д. Следовательно, и здесь образуется текст в 20 его делениях чисто календарного распределения.

(2) Система деления текста по числу *восемь* выражена 8-ю делениями изображения: «Печать Христова». (См. Табл. VI, сверху).

Эта печать отличается резко по своему *цвету*, желтому (золотистому), от цвета печати Антихриста; восемь надписей даны вместе по кресту прямому и косому, образующим восьми-конечную звезду.

А. Прямой крест

Рождество Христово (верхний конец *прямого* креста),
Вера (нижний его конец),
Исповедание веры (правый конец креста),
Крест Христов (левый конец креста).

По косому кресту:

Б. Косой крест

Имя Христово (верхний конец справа от нас, следующий за Рождеством Христовым),
Крещение (нижний конец, следующий за верой, слева от нас),
Покаяние (верхний конец, следующий за исповеданием веры, слева от нас),
Знамение крестное (нижний конец, следующий за крестом Христовым, справа от нас).

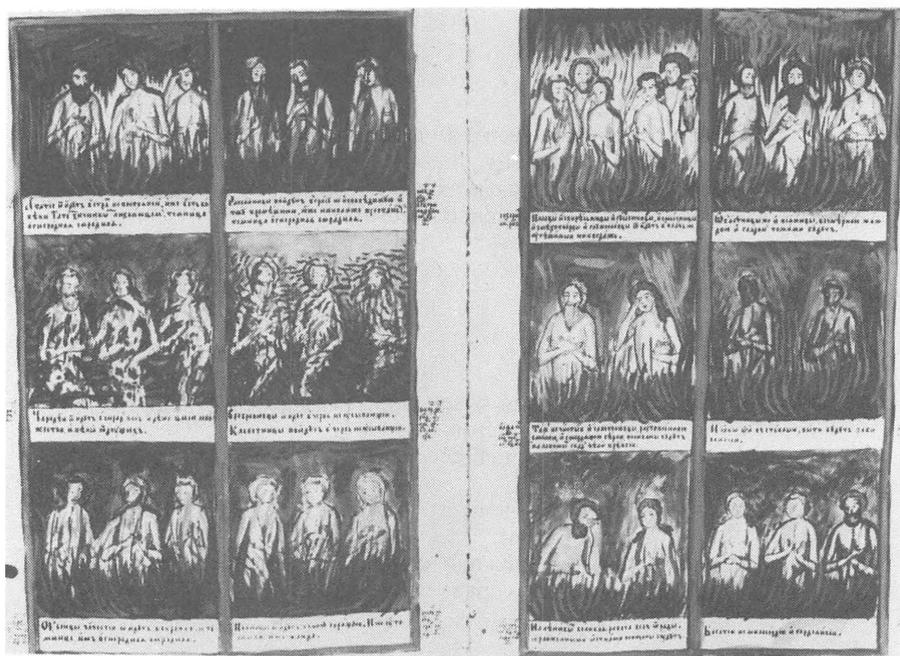
⁷ См. прим. 6.

В порядке следования по кругу мы имеем:

Божество
Рождество Христово
Имя Христово
Крест Христов
Знамя крестное
Вера
Крещение
Исповедание веры
Покаяние

Таким образом надписи (текст) с указанием текста на источники (см. Табл. VI) следуют в порядке, определяемом *системой восьми*.

Таблица VII



(3) Система 12-ти, как известно, календарная, она же система *шести*, в частности, как двух половин года; эта же система и 24-х делений. Она же система 36 (12×3) и двух половин по 18 (см. Табл. VII).⁸

Мы видим здесь, что в *первой* половине (слева от нас), первое изображение — это лихоимцы и т.д.; шесть отделений, в каждом по 3 фигуры — всего 18.

Во *второй* половине также шесть отделений и всего также 18 фигур, что вместе составляет 36 фигур. Однако во второй половине фигуры размещены неправомерно: в первом отделении 6 фигур, во втором, третьем и пятом — по 2 фигуры, а в четвертом и шестом — по 3 фигуры.

Весь текст делится таким образом на 12 частей по системе календарной *двенадцатеричной*. Разделение каждой половины года золотистой вертикалью указывает на 4 сезона года.

Любопытно сравнить систему 12 с системой десяти в распределении добродетелей и пороков в виде 5-ти и 5-ти ступеней двух *лестниц*: верхней (небесной) и нижней (подземной). На *первой, золотистой*, указаны сверху: любовь, смирение, послушание, повиновение и отвержение; на *второй, зеленой*, со ступенями *голубоватыми* (тот же цвет, что и в «Печати Антихриста» и «Мати грехам»): преслушание, неповиновение, самоугодие, оправдание, возношение (см. Табл. VIII).⁹

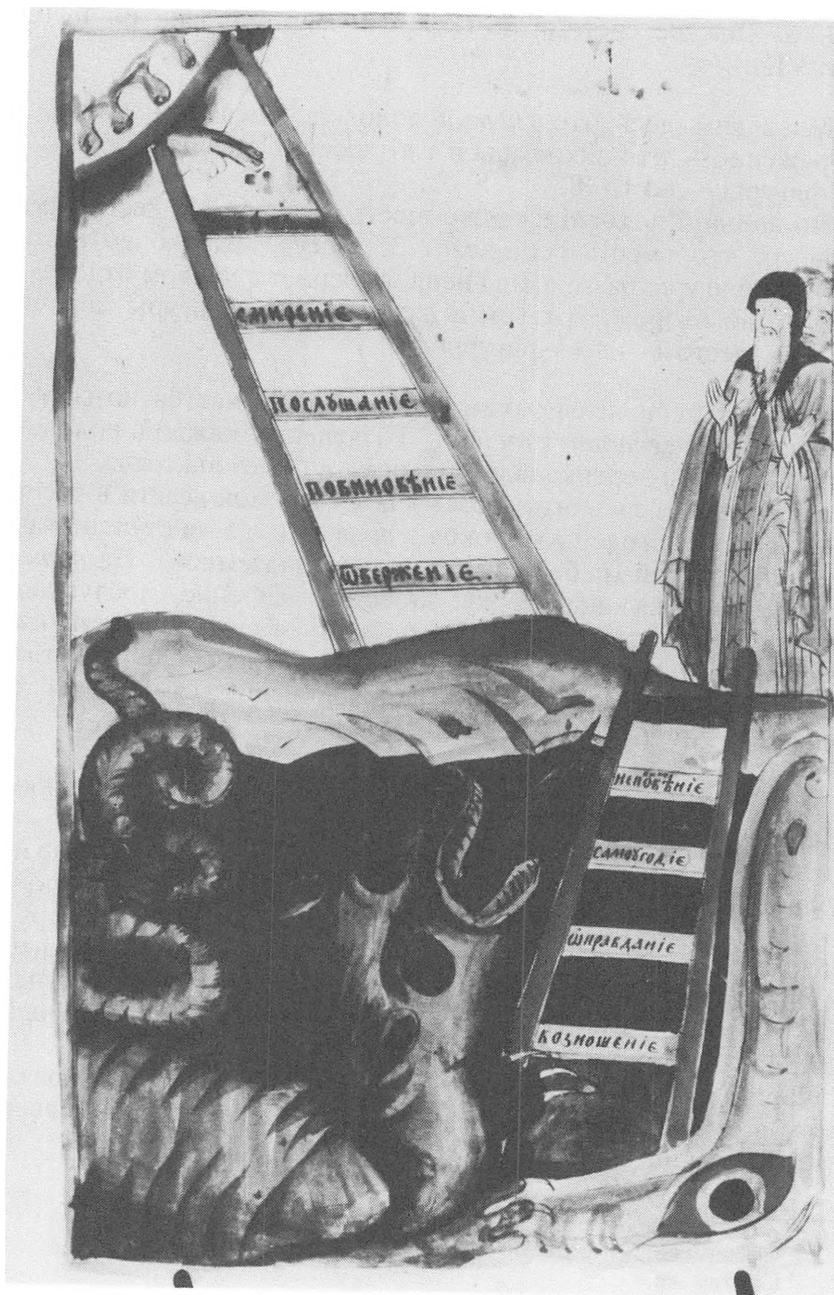
На земле, отделяющей ад и небо, стоит монах с ладонями, обращенными друг к другу, т.е. пять и пять пальцев символизируют то же деление по десятиричной системе, что дано и на двух лестницах, с пятью ступенями (перекладинками) у каждой из них. В аду, (в подземельи) чудовищный глазастый зверь, с красным вытянутым языком змеиным и с вьющимся кверху змеиным же хвостом. С неба (перед последней верхней ступенькой — любовь) изображена рука в двуперстии (указательный и средний пальцы).

При распределении качеств (ступенек верхней лестницы) мы имеем в отношении распределения этих же качеств по пальцам. Снизу (лестница от земли до неба):

⁸ См. там же.

⁹ См. там же.

Таблица VIII



мизинец	отвержение	} двуперстье
безымянный	повиновение	
средний	послушание	
указательный	смирение	
большой	любовь	

Снизу (лестница от земли в ад):

мизинец	возношение
безымянный	оправдание
средний	самоугодие
указательный	неповиновение
большой	преслушание

От левой руки монаха показана зеленая полоса одежды цвета нижней подземной лестницы; от правой — желтая полоса того же цвета, что верхняя надземная лестница. Наконец, в противоположность знаку благословения руки вверх (двуперстье), показан, как особый знак (отдельно), глаз в зеленом цвете соответственно цвету нижней лестницы.^{9a}

(4) Распределение *календарного круга*, как системы числовой, и именно по 12 двойных делений (*система 24*) и 20 двойных делений (*система 40*) даны следующим образом: первая — как *календарь Ильи* и вторая — как *календари Еноха и Иоанна* (см. Табл. IX).¹⁰

Таким образом текст этих календарей (с указанием источников, частично) представлял бы собой *писание*, подразделенное по числу делений круга года (календарная система).

В *цветовом* отношении следует заметить, что линии делений следуют в порядке *четырех* цветов: лиловато-розового, зеленого, желтого и голубого. Ими делится весь круг на 6 частей, из которых каждая имеет, следовательно, четыре линии указанных 4-х цветов (см. Табл. X).¹¹

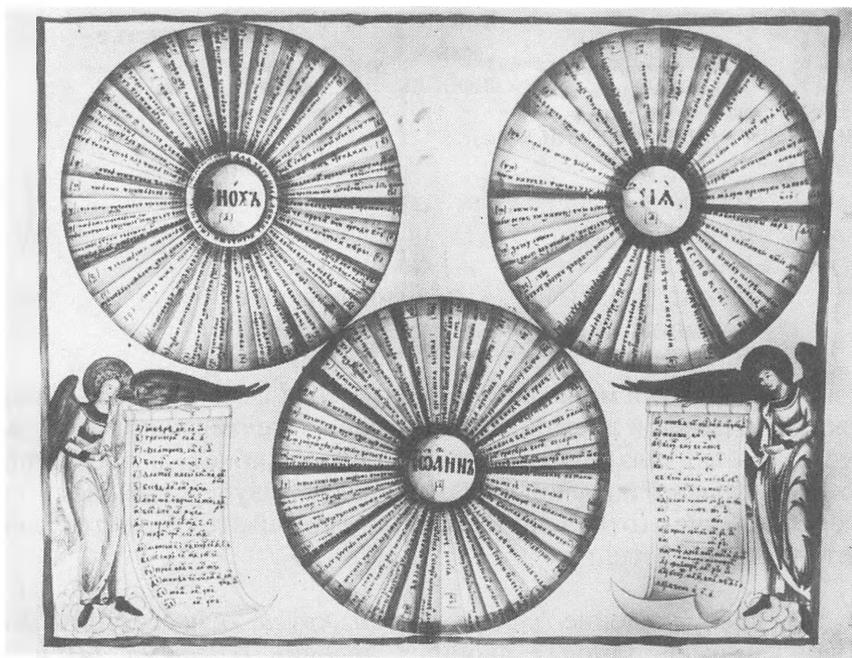
Те же четыре цвета в порядке их следования в календаре Иоанна в 40 делений образуют 10 частей во всем круге.

^{9a}В. И. Синайский, *Языческие образы в христианской литературе. Заметки.*

¹⁰ См. прим. 6

¹¹ См. там же.

Таблица IX



(5) Интересно еще заметить, что год (звездный) в древности имел 28 делений; на каждый из четырех сезонов в таком году приходилось 7 делений ($7 \times 4 = 28$), на половину года — 14. При делении же года (звездного) на 27 созвездий, основное число было 9 (9×3), как *трети* года. Имелись календари в 13 звездных месяцев. Были календари и в 30 делений, напр., в Индии. У индейцев Центральной Америки был календарь и в 18 делений.¹²

Заметим еще, что арабы делили год на 28 созвездий и что число букв было у них также 28.¹³

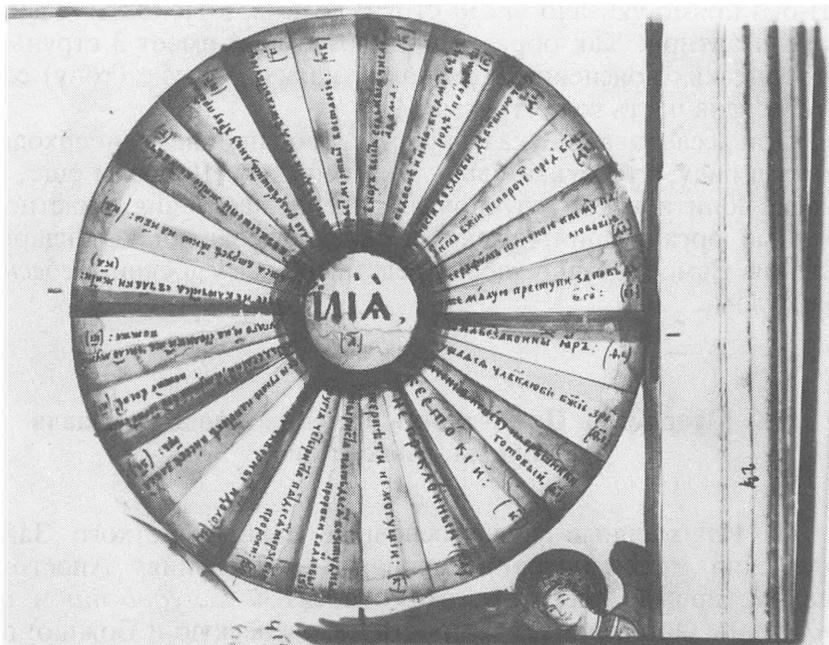
Все изложенное помогает понять разнообразие систем как числовых в смысле календарном и в алфавитном их генезисе.

В рунической письменности число рун 24 делится на 3 и 4. Соответственно этому различаются 3 рода (трибы); в каждом роде следовательно 8 рун, как его подразделений (в кельтской, ирландской письменности).

¹² Ginzel, *Handbuch der mathematischen Chronologie*, Bd. 1 (Leipzig, 1906).

¹³ См. там же.

Таблица X (Календарь Ильи)



Название “Futhark” для обозначения 24 рун составлено из первых *шести рун* (F-u-th-a-r-k), что побуждает предположить деление рунического алфавита на четыре части ($24 \div 6 = 4$).¹⁴

(6) В основе системы древних римских законов (Leges XII Tabularum), вероятно, лежит календарное деление (Fasti) года на 12 месяцев.¹⁵ Книга Екклезиаста или проповедника разделена на 12 частей; Книга Притчей Соломоновых имеет 13 частей (глав); Книга Песни Песней Соломона — 8 частей (глав); Апокалипсис Иоанна Богослова — 22 части (главы). Разумеется, здесь у нас намечается новый подход к уяснению генезиса систем делений произведений древней письменности на части. Современное мышление в этой области исходит только из содержания произведений. У древних же число не имело только технического значения деления, но оно выражало более высокое понятие о порядке вселенной, мира отраженного, и не только в письменности, но и в

¹⁴ См. прим. 1

¹⁵ См. V. Sinaiski, *Les XII Tables* (Riga, 1926).

искусстве, в музыке, в играх, танцах и пении. В частности, когда в псалмах даются указания на инструменты, то в двух псалмах (6-ом и 11-ом) прямо указано *число* струн: восемь, в Пс. 32,2 — десять струн псалтири. Как образ, Лира (созвездие) имеет 3 струны. В исторических пояснениях *Геродота*, каждой струне (тону) соответствовала часть года (третья).

При исследовании указанной числовой проблемы необходимо иметь в виду, что буква была также числом. Добавим еще, что многие политические (групповые) деления населения, в частности военные организации, имеют в своем основании календарные деления. Самое звездное небо представлялось у древних *небесным* воинством.

IX. Мудрость и Премудрость в учении Апостола Павла Буквы, язык, слово

(1) Изложенные выше основные данные Ветхого Завета более или менее интерпретированы в Посланиях Апостолом Павлом, прежде всего то, что относится к *мудрости* и *премудрости*. Он различает мудрость человеческую и Божию: первая есть мудрость временная (века), вторая — *премудрость вечная*, прежде веков.

Мудрость же мы проповедуем не века сего,
но премудрость Божию, тайную, сокровенную,
которую предназначил Бог *прежде веков*
к славе нашей
(1 Кор. 2,6).

Что и возвещаем не от *человеческой* мудрости
изученными словами, но изученными от Духа Святого,
сообразая духовное с духовным (1 Кор. 2,13).

Кто из вас думает быть мудрым в *веке сем*, тот
будь безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость
мира сего есть безумие перед Богом (1 Кор. 3, 18-19).

... И вы во Христе Иисусе, который сделался для нас
премудростью от Бога ... (1 Кор. 1,30).

Иисус Христос вчера и сегодня и *во веки* тот же
(Евр. 13,8).

Куда предтечу за нас вошел Иисус, сделавшись
Первосвященником на-век по чину Мелхиседека
(Евр. 6,20).

Ибо Мелхиседек (...) Священник Бога Всевышнего (...).

Без отца без матери, без родословия, не имеющий ни *начала дней*, ни конца жизни, уподобляясь Сыну Божию, пребывает священником навсегда (Евр. 7,1-3).

Итак, премудрость Божия не есть временная, т.е. каждого века, «века сего»:

Мир своей мудростью не познал Бога в премудрости Божьей (1 Кор. 1,21);

Ибо написано: погублю мудрость мудрецов и разум разумных отвергну (1 Кор. 1,19).

Где мудрец? где книжник? где совопросник века сего? (1 Кор. 1,20).

Но умы их ослеплены, ибо то же самое *покрывало* донныне остается неясным при *чтении* Ветхого Завета, потому что оно снимается Христом (2 Кор. 3,14).

Так как во времени жертвы менялись соответственно своему веку, то и очищение от грехов не мыслилось у древних как жертва единая навсегда данная, но лишь как временная.

Закон, имея тень будущих благ, а не самый образ вещей, одними и теми же жертвами, *каждый* год постоянно приносимыми, никогда не может сделать совершенными, *приходящих с ними* (Евр. 10,1).

По сей *Божьей* воле освящены мы *единократным* принесением тела Иисуса Христа (Евр. 10,10).

Общий смысл тот, что жертвой Христа, Его крестной смертью все кровавые жертвы прекратились.

Итак будем через Него (Иисуса Христа) непрестанно приносить Богу *жертву хвалы*, т.е. *плод уст*, прославляющих Имя Его (Евр. 13,15).

Иисус, дабы освятить людей кровию Своею, пострадал *вне врат* (Евр. 13,12).

От Него и вы во Христе Иисусе, который сделался для нас *премудростью* от Бога, праведностью, и освящением и искуплением (1 Кор. 1,30).

Из изложенного следует, что в учении Апостола Павла премудрость Божья есть тайная, сокровенная, предназначенная Богом *прежде веков* (1 Кор. 2,7), что Новый Завет не есть временный, но вечный, что все споры и пререкания и распри, учения мудрецов, имевшие место, уже в его время — ложны.

Я разумею что у вас говорят: «я Павлов, я Аполлосов, я Кифии, а я Христов» (1 Кор. 1,12).

Это, братья, приложил я к себе и Аполлосу ради вас, чтобы вы научились от нас не мудрствовать сверх того, что написано (1 Кор. 4,6).

Разве разделился Христос? Разве Павел распялся за вас? Или во имя Павла вы крестились? (1 Кор. 1,13).

Господь знает умствования мудрецов, что они *суетны* (1 Кор. 3,20).

(2) В первом послании к Коринфянам идет также речь о *языках* вразумительных и невразумительных (незнакомых):

Так, если и вы языком произносите невразумительные слова, то как узнают, что вы говорите? Вы будете говорить на ветер. Сколько, напр., различных слов в мире, и ни одного из них нет без значения (1 Кор. 14,9-10).

И бездушные *вещи*, издающие звук, свирель или гусли, если не производят отдельных тонов, как распознать то, что играют на свирели или на гуслих? И если труба будет издавать неопределенный звук, кто станет готовиться к сражению? (1 Кор. 14,7-8).

Я более всех вас говорю языками, но в церкви хочу лучше пять слов сказать *умом* моим, чтобы и других наставить, нежели тьму слов на *незнакомом* языке. (1 Кор. 14,18-19).

Итак языки суть *знамение* не для верующих, а для *неверующих* (1 Кор. 14,22).

Язык невразумительных слов требует *истолкования*.

Если кто говорит на *незнакомом* языке, *говорите* двое, или много трое, и то порознь, а один изъясняй (1 Кор. 14,27);

Если же не будет истолкователя, то молчи в церкви, *а говори себе и Богу* (1 Кор. 14,28);

И пророки пусть говорят двое или трое, а прочие пусть рассуждают. Если же другому из сидящих будет *откровенье*, то первый молчи (1 Кор. 14,29-30).

А потому говорящий на *незнакомом* языке молись о *даре истолкования* (1 Кор. 14,13);

Когда я молюсь на *незнакомом* языке, то *хотя* дух мой и *молится*, но ум мой остается без плода (1 Кор. 14,14).

Из изложенного следует, что понятие о языке невразумительных слов не имеет своим источником ум, а дух:

Стану молиться *духом*, стану молиться и *умом*;
буду петь *духом*, буду петь и *умом* (1 Кор. 14,15).

Указанное понятие о языке определяется как знамение, о чем уже упомянуто:

Итак языки суть *знамение* (1 Кор. 14,22).

И далее, как выше указано: языки *молитвенные* (невразумительные) суть языки духа, а пророческие — также языки духа, и поэтому необходимо истолкование языка (языков).

Когда вы сходитесь, и у каждого из вас есть псалом, есть поучение, *есть язык*, есть откровение, *есть истолкование* — все сие да будет к назиданию (1 Кор. 14,26);

Иному чудотворения, иному пророчество, иному различение духов, иному *разные языки*, иному *истолкование языков* (1 Кор. 12,10).

Все же сие производит один и тот же Дух, разделяя каждому особо как Ему угодно (1 Кор. 12,11).

Апостол Павел упоминает также о языках человеческих и ангельских:

Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви я не имею, то я — медь звенящая (1 Кор. 13,1)

Любовь никогда не перестает, хотя и *пророчества прекратятся*, и *языки умолкнут*, и *знание упразднится* (1 Кор. 13,8).

Чтобы несколько уяснить себе понятие о языках, необходимо вспомнить, что это слово связано с понятием языческим, как *термин* для обозначения тех народов, которые служили идолам:

Знаете, что когда вы были *язычниками*, то ходили к *безгласным идолам*, — так, как бы вели вас (1 Кор. 12,2).

Известно, что в древнем мире у многих народов алфавит имел в своем составе только *согласные* буквы, напр., в семитских алфавитах, в частности и в еврейском. Ясно, что чтение текста, состоящего из согласных, не было вразумительным; но произнося согласные отдельно или в соединении с другими, можно было молиться, обращаясь к идолам, называя их образы — знаки. Чтобы язык невразумительных согласных стал вразумительным словом, необходимы были *гласные*, что и имело место в *силлабическом* (слоговом) языке. Гласная буква есть в этом смысле глас и, следовательно, понятно, что идолы в этом отношении названы

буквально *безгласными*; при прикосновении к ним, они, как вещи неодушевленные (ср. 1 Кор. 14,7), могли издавать звук, но не глас, вразумительное слово, отдельные тоны.

Он дал нам способность быть служителями Нового Завета *не буквы, но духа*; потому что буква *убивает*, а дух животворит (2 Кор. 3,6).

И далее Апостол Павел называет буквы *смертоносными*, говоря о служении (культе) им.

Если же *служение смертоносным буквам*, начертанное на камнях, было так славно... (2 Кор. 3,7).

Именно он говорит о *служении этим буквам*, что следует так: *буквы как знаки, образы, знамение* времени принесения жертв, определяемого календарем (по созвездиям) в порядке алфавита, что имело место у язычников в их *идолослужении*. Возможно, что в этом смысле жертвы, самые буквы были названы *смертоносными* как для жертвенных животных у язычников, так и для *человеческих* жертв. (Пс. 105, 37). По букве же строгого закона *писаного* наказывался и смертью преступивший его. В указанном смысле смертоносный закон язычников, как язык букв, отменяется:

Хотя и есть так называемые боги, или на небе, или на земле, так как есть много богов и господ много (1 Кор. 8,5); но у нас один Бог Отец, из которого все, и мы для Него, и один Господь Иисус Христос, которым все и мы Им (1 Кор. 8,6).

... Языки умолкнут и знание упразднится (1 Кор. 13,8).
Все боги народов — идолы, а Господь небеса сотворил (Пс. 95,5, ср. еще Пс. 81,1).

То что буквы были *образами* неба, это показывает, в частности, и иероглифическое письмо. Образы созвездий (иероглифы) были и буквами:

Да и все почти *по закону* очищается кровью, и без пролития крови не бывает прощения. Итак, *образы небесного* должны были очищаться сими, самое же небесное — лучшими сих жертвами (Евр. 9,22-23).

Что касается *слова*, то в учении о нем Апостола Павла, оно имеет общий смысл и особый:

В Нем (во Иисусе Христе) вы обогатились *всяким словом* и всяким познанием (1 Кор. 1,5).

Но общее понятие о слове предполагает и понятие особое, отличное от *всякого* также познания. Есть слово премудрости и мудрости:

Христос послал меня не крестить, а благовествовать, не в *премудрости слова*, чтобы не упразднить креста Христова. Ибо *слово о кресте* для погибающих юродство есть, а для нас спасаемых — сила Божия. Ибо написано: погублю мудрость мудрецов (1 Кор. 1,17-19).

Итак особое слово это — слово о кресте, слово силы Божьей, а не слово мудрецов, слово человеческое.

Слова человеческой мудрости это — ее изученные слова:

... что и возвещаем не от человеческой мудрости изученными словами, но *изученными от Духа Святого*, соображая духовное с духовным (1 Кор. 2,13).

Чтобы разуместь слово от Духа Святого для этого надлежит судить *духовно*:

Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуместь, потому что о сем *надобно* судить *духовно* (1 Кор. 2,14).

Чтобы судить надо иметь ум. Человек духовный может судить, имея ум Христов:

Мы имеем ум Христов (1 Кор. 2,16).
Чтобы наставить других надо *сказать умом* (1 Кор. 14,19), так как слово без понимания его значения — *невразумительное* слово (1 Кор. 14,10-11).

Итак, в заключение, есть язык слов человеческих вразумительных, слов Божьих откровения, и язык звуков-букв — невразумительный, но истолковываемый.

Х. Знание и вера

Было уже изъяснено, что знание передается ночью:

Ночь ночи открывает знание (Пс. 18,3).

В этом смысле знание есть веденье-виденье, и последнее предполагает *видимое*.

Вера же есть осуществление *ожидаемого* и уверенность в *невидимом*. В ней свидетельствованы древние (Евр. 11,1-2)
Верую познаем, что *веки* устроены словом Божьим,

так что из *невидимого* произошло *видимое* (Евр. 11,3).

Верую Ной, получив откровение о том, что *еще не было видимо*... (Евр. 11,7).

Понятие о знании основано на его объекте — *видимом*, понятие же о вере — на *невидимом* в смысле, во-первых, ожидания (надежда), что из *невидимого* произойдет *видимое* и, во-вторых, в смысле *уверенности* в невидимом. Из этого следует, что источник видимого есть невидимое, в его осуществлении.

Сам человек как *плоть* есть объект знания, то же относится и к человеку *душевному*, но человек *духовный* есть уже объект веры, и лишь поскольку последний делается видимым в своих действиях, постольку он предмет знания.

Никто да не обольщает нас самовольным смиреномудрием... , вторгаясь в то, *чего не видел*, безрассудно надмеваясь *плотским* своим умом (Кол. 2,18).

Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия (Кор. 2,14).

Самое знание видимого не есть еще плодотворное знание в смысле назидания.

О идоложертвенных *яствах* мы *знаем*, потому что мы все имеем *знание*. Но знание надмевает, а любовь назидает. Кто думает, что он *знает* что-нибудь, тот ничего еще не знает так, как *должно знать*. Но кто любит Бога, тому дано знание от Него (1 Кор. 8,1-3).

Мы ходим *верою*, а не *виденьем* (2 Кор. 5,7).

Но самая вера без любви есть ничто:

Если я имею *дар* пророчества и *знаю* все тайны, и имею всякое познание и *всю веру*, так, что *могу* и горы переставлять, а не имею любви, то я ничто (1 Кор. 13,2).

Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут и *знание упразднится* (1 Кор. 13,8).

Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем; когда же *настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится* (1 Кор. 13,9-10); теперь мы *видим* (как бы) *сквозь тусклое стекло*, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я *отчасти*, а тогда познаю, подобно, как я познаю. А теперь пребывают

сии три: *вера, надежда, любовь*; но любовь из них больше (1 Кор. 13,12-13);

Достигайте любви; ревнуйте о *дарах духовных* (1 Кор. 14,1).

Итак, самое знание *видимого* гадательно; это знание отчасти. В этом смысле такое знание прекратится, а вместе с тем умолкнут языки. Итак знание отделяется от веры, поскольку предмет этого знания есть *видимое*; поскольку же *невидимое* — предмет веры — становится осуществленным, *видимым*, знание и вера образуют нечто *единое*, неразделенное, — это знание полное, а *не отчасти*.

XI. Псалтирь. Послание. Тотальная концепция и метод древней культуры

Все изложенное выше побуждает поставить вопрос о методе, как исходном пункте в образовании понятий древней культуры в применении, в частности, к изученному в настоящем небольшом исследовании материалу. Этот материал — преимущественно Псалтирь и некоторые апостольские послания.

(1) Понятие о Псалтире, определяемое по формальному признаку, есть *сборник псалмов*, имеющий свой порядок; по материальному признаку, т.е. *по содержанию*, Псалтирь содержит псалмы:

(а) исторического значения, напр. Пс. 71, 77, 113;

(б) учений, напр. Пс. 31, 41, 43, 51, 54, 73, 77, 88, 141;

(в) молитв, напр. Пс. 16, 89, 95, 97;

(г) песен, напр. Пс. 15, 45, 65, 66, 82, 107, 119-133; (из песен отметим, в частности, *песни восхождения* [119-133].

(д) славы, Пс. 104-106, 117, 135, 137;

(е) хвалы, напр. Пс. 112, 116, 134, 144-150.

Общая идея, объединяющая Псалтирь — это обращение к Богу, в особенности в бедах и напастях, выражение благодарности, восторга и т.д., т.е. общения с Богом в обращении к Нему.

Таким образом, как общее понятие, Псалтирь — это более или менее систематизированный сборник личного общения человека с Богом, сопровождаемое притом б.ч. звуками музыкальных

инструментов разного рода, в частности псалтири, откуда, по-видимому, произошло самое название Псалтири в этом тесном смысле слова.

Высокая поэтическая форма псалмов свидетельствует сама по себе о вдохновении, необыкновенной лиричности, поэтическом произведении напряженного человеческого духа. Так называемые псалмы вавилонские, известные в настоящее время, в общем не могут быть сравнимы с Псалтирью.

(2) Что касается, далее, *посланий* (апостольских), то это, как показывает самое слово «послание,» есть обращение к отдельным общинам или вообще к христианам, имеющее своей целью укрепить их в христианской вере, в надлежащем житии, и одновременно, в особенности в Посланиях Апостола Павла, раскрыть глубокий смысл христианского учения, как Нового Завета в сравнении с Ветхим Заветом и с языческим служением, культом. В Посланиях *Апостола Павла*, как мы то выше видели, исключается совершенно возможность еще каких-либо новых заветов, почему все споры, пререкания языческой или еврейской мудрости бессмысленны. Этим осуждалась и богатая в то время (и позже) апокрифическая литература человеческой мудрости.

(3) Метод построения древней культуры, языческой и еврейской, есть метод *тотальный*, понимаемый как исходный пункт построения культуры в том смысле, что часть (*pars*) выражает целое (*totum*). Несмотря на то, что языческий политеизм (многобожие) как бы уже в силу этого исключает целое (*totum*), оно тем не менее лежит в основании древнего мышления, объединяющего небо и землю в одно целое.

В силу этого целого, как сам культ, так и все остальное содержание древней культуры рассматривалось в целом как земной порядок жизни аналогичный небесному порядку. В этом отношении небо и земля были единством, целым. Выразителем этой методологической концепции целого было жречество. Самое понятие о правителе вообще есть одновременно и понятие о жреце как своего рода представителе, наместнике неба, ходатае и т.д.

В еврейской монотеистической религии тем более была выявлена концепция целого — единства неба и земли: земное строится по небесному. Так, напр., в этой концепции речь идет о небесном Иерусалиме и о Иерусалиме земном, о воинстве небесном и воинстве земном, о новом небе и о новой земле и т.д.

В апостольских посланиях, в особенности у Апостола Павла, монотеизм выражается во всей его цельности, единстве целого *открытого*; еврейский же монотеизм выявлялся как бы «через тусклое стекло» (1 Кор. 13,12).

Христианский мир Иисуса Христа — это мир последний, вечный, а не временный; им исключается всякий другой земной новый мир в будущем.

Иисус Христос вчера и сегодня и во веки Тот же (Евр. 13,8).

(4) Что касается самого метода древней культуры: *parso pro toto* (в древней письменности, в частности), то и в этом отношении тотальная концепция лежит в основании древнего языка.

Как мы видели выше, земной язык строится по языку небесному; было уже упомянуто, что «*образы небесного* должны были очищаться сими, самое же небесное лучшими сих жертвами». (Евр. 9,23).

Образы небесного, ставшие в письменности буквами, а не только иероглифами, были земным языком. В этом смысле метода целого, речь идет и о глаголющем с небес:

Если те не послушавши *глаголавшего*
на земле, не избегли наказания, то тем более
не избежим мы, если отвратимся от *Глаголющего с небес*
(Евр. 12,25).

Как было уже замечено, еврейский язык, в особенности *терминологический*, сохранил явные следы в указанном смысле языка небесного. С этой точки зрения научного генезиса языка, можно понять, что разные языки, изменяемые в периодах времени (мирах) умолкнули, т.к. мир Иисуса Христа вечный, во веки веков.

Что касается вообще терминологического, научного в этом смысле языка, то в *литературе* имеется большое исследование Н. Wirth'a, в котором даны богатые материалы на эту тему (с приложением таблиц древних письмен).¹⁶

¹⁶ Н. Wirth, *Der Ausgang der Menschheit* (Jena, 1928). См. также Hans Jensen, *Geschichte der Schrift*, (Hannover, 1925).

Цитаты даны по тексту Библии, книг Священного писания Ветхого и Нового Завета (в русском переводе), изд. Русского Миссионерского общества, 1923 г.

Echoes of Chekhov's *The Cherry Orchard* in *Foxfire**

*Katherina Filips-Juswig***

Critics and scholars frequently note Chekhov's enduring influence in the West. René Wellek in his introduction to *Chekhov: New Perspectives* writes that "Chekhov has become one of the most admired and successful dramatists of the past two hundred years."¹ Another critic reminds us that Chekhov along with Henrik Ibsen and August Strindberg has "laid the foundations for twentieth-century drama." But unlike the dramaturgy of Ibsen and Strindberg, "that of Chekhov continues to influence Western playwrights." Moreover, many contemporary playwrights "consciously or unconsciously employ dramaturgical elements which Chekhov refined."²

Two contemporary writers found it difficult to escape Chekhov's pervasive influence. The well-known actor, Hume Cronyn (who played Epikhodov in the Guthrie Theatre production of Chekhov's *The Cherry*

* Susan Cooper and Hume Cronyn. *Foxfire*. London-Toronto: Samuel French, Inc., 1979; 2nd ed. 1983. *Foxfire* is a play based on materials from the "Foxfire" books edited by Eliot Wigginton and published by Doubleday.

"Foxfire glows in the dark in the forests of Southern Appalachia: it's a lichen which lives on dead fallen trees. It is also a name of a magazine in which for more than a decade the young people of Appalachia have recorded the beliefs and personalities of their grandparents' generation" (*Foxfire*, p. 4).

See biographical note on page 171.

¹ René Wellek, *Chekhov: New Perspectives*, eds. René and Nonna Wellek (Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, Inc. 1984), p. 1.

² W. R. True, "Chekhovian Dramaturgy in the Plays of Tennessee Williams, Harold Pinter, and Ed Bullins," *Dissertation Abstracts International* (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International), 37, No. 8 (Feb. 1977), 5131A (Univ. of Tennessee).

Orchard), wrote his first play, *Foxfire*, in 1979 in collaboration with Susan Cooper, a novelist. *Foxfire* seems to echo Chekhov's *The Cherry Orchard* to a considerable extent. Although in *Foxfire* the setting, the historical time (three-quarters of a century later than in Chekhov's play), and the social milieu are completely different, at the center of the play is a similar crisis of change: the impending sale of an ancestral farm. Annie, the main character, cannot conceive of such a sacrifice. Her attachment to the land, no matter how different it may be, echoes Ranevskaja's nostalgia for her estate. Annie, too, turns to her memories: in a few flashbacks we learn of her husband's early courtship, of the birth of a child, of her husband's death. Cooper and Cronyn appear to have turned Ranevskaja's fleeting image of her dead mother, which she suddenly sees among the trees in the orchard, into the frequent presence of Annie's husband Hector in her thoughts and, through an artifice, on the stage.

The plot of *Foxfire* seems to develop in the familiar pattern of *The Cherry Orchard*. As the play opens, Annie, a farmer's widow now 79 years old, is awaiting a visit from her youngest son Dillard. Long ago, Hector's father built the farm on a hillside in the Blue Ridge Mountains of Northern Georgia and Hector's mother named it "Stony Lonesome." A real estate developer visits Annie and offers to buy the farm in order to turn it into summer cottages. Annie does not listen to him. Her son Dillard, a country music singer, arrives with the intention of giving a concert near-by and of persuading his mother to come live with his family in Florida. Previously, Dillard had run away from the farm because of his father's harsh nature, but now he is concerned about his mother living alone on the remote farm. Annie, however, refuses to leave. It is only when she learns that Dillard's wife has run away and left him with two small children that she agrees to go with him. The farm is sold and the real estate man begins to make the inevitable changes. Besides Annie, Hector, and Dillard Nations, there are only three other characters in *Foxfire*: Holly Burrell, a young idealistic woman; the real estate man, Prince Carpenter; and the ubiquitous Chekhovian doctor who, however, appears only briefly in a flashback.

Foxfire has very little of the rich poetry of *The Cherry Orchard*, although it does have its own lyrical moments. As the play opens, Dillard is heard off-stage singing and playing the guitar. The lyrics: "Sure, I remember the homeplace. . . But my feet took to walking" contain the substance of the play. *Foxfire* has its own poetic symbol — an apple orchard, although it is downplayed and is only a weak echo of Chekhov's cherry orchard. The toughness of these American farmers is represented by a cut-off hog's head brought on stage as Annie prepares for the celebration of the coming Labor Day.

Although Annie is the central character in *Foxfire*, her life has evolved around Hector. We learn that he, too, had worked hard and had been master of his house: he made all the important decisions and set the basic moral tone, always quoting the Bible. Hector, however, had died long before the need for radical change and the concomitant sale of the land became apparent. In one amusing allusion to Firs in *The Cherry Orchard*, the authors have Hector roaming the stage, alone and abandoned, after everyone has left the farm. It is also he who indirectly voices the ambiguity inherent in the change taking place in contemporary rural America. In one of the flashbacks, when asked by Holly if he would like to do things the old way, he answers:

— Now you'd jus' love t' hear me say "Yes I would," wouldn't you? — that all th' old ways was better 'n what we got now. Well, nobody but a damn fool is goin' t' say that. Y' think I want t' go out in that field behind a team a' mules agin, when I c'n use a tractor? Yeah, I got a tractor. But *some* a' the ways was better. Y' had time. Nowadays, if y' can't get t' Atlanta an' back in one day, you way behind. Y' had neighbors then, real neighbors. Y' had the land — an' y' had y'r family.

Dillard's experiences away from home hold no definite promise either. At times he seems to echo Ranevskaja, who goes to Paris in search of happiness and loses her lover. Dillard goes away to Florida in search of a singing career and loses his wife there. When he comes home to the farm, Annie and Holly cannot accept his new way of singing: "loud and . . . joky," says Holly. But Dillard has no choice: "I have t' do it for the customers."

Dillard also displays some of the features of several other characters from *The Cherry Orchard*. Like Ania, Trofimov, and the practical-minded Lopakhin, he tries to convince his mother of the necessity to leave the farm.

In Prince Carpenter, the real estate man, the authors have created their own Lopakhin. The stage directions call for an almost exact imitation of Chekhov's new capitalist:

Prince is . . . an amiable, successful, hard-working real estate man with a ready sense of humor. He is local, and dressed without flash, but somehow has the look of one of his own rich clients playing Mountain Boy. Prince is a shrewd but not unprincipled operator; he likes people and is genuinely likable.

Chekhov, too, warned his critics against seeing Lopakhin as a vulgar merchant and insisted on projecting his good practical sense.

The absence of minor subplots and the lack of humorous scenes, such as those we encounter in *The Cherry Orchard*, contribute to the thinner substance and the more somber, puritan mood of *Foxfire*. After its several stagings in Canada and the United States, critics have suggested that Cooper's and Cronyn's choice of an Appalachian rural setting for a play with

so many literary echoes may be one of its major shortcomings: “In the hills they ring hollow.”

Nonetheless, for a student of Chekhov, the “literary echoes” of *The Cherry Orchard*, a connection as yet unnoticed by critics, render *Foxfire* particularly revealing.

О проблеме западных «искушений» и о трактовке темы «возвращенчества» в романе Юрия Бондарева **Выбор**

Александр Дынник*

Тема «невозвращенчества» в Западном мире не иссякает и не теряет своей актуальности. Тема эта нередко отражается, как на страницах здешней периодической печати, так и в произведениях биографической и художественной литературы. В СССР, как известно, о выбравших свободу пишут неохотно, хотя иногда все же появляются, в своеобразной советской форме, вынужденные тенденциозные отклики.

Однако, в связи с имевшими место в недавнем прошлом случаями «возвращенчества», соответствующие советские отклики на них не заставляют себя долго ждать. Ясно, что тон этих откликов совсем иной, чем в откликах на случаи «невозвращенчества». Но когда советская периодическая печать торжествующе реагирует на конкретные случаи «возвращенчества», то она рассчитывает, в первую очередь, на злободневный пропагандистский эффект. Прицел же недавних советских художественных произведений, затронувших эту тему, является куда более дальнобойным. В подобных произведениях замечаются усердные попытки дать философскую и психологическую подоплеку этому явлению. Иллюстрацией одной такой попытки может послужить небезынтересный, в этом смысле, роман Юрия Бондарева *Выбор*, разбор которого приводится ниже.

* А. Г. Дынник — профессор русской литературы при Мичиганском Штатном университете. Автор трех книг — среди них: *Русская литература первой половины XIX века* (Нью-Йорк, 1982) — и свыше двух десятков литературоведческих статей о творчестве русских писателей XIX и XX вв.

Писатель Юрий Бондарев [р. 1924 г.] утвердился в русской советской литературе в середине пятидесятых годов. Бондарев был участником Второй Мировой войны и, до недавнего времени, большинство его произведений было посвящено военной теме. Специфика политической атмосферы, которая возникла в Советском Союзе после смерти Сталина и XX съезда КПСС, позволила Бондареву отойти от узкой соцреалистической линии в изображении войны и ее участников и коснуться проблем послевоенной жизни без «лакировки», без прикрас, как бы с позиций «нового реализма». В ранних произведениях Бондарева¹ можно найти много черт, характерных для русской реалистической традиции XIX века.

На Западе имя Бондарева сделалось известным, главным образом, в связи с его романом *Тишина*.² В этом произведении автор стремился выразить чувства людей своего поколения, которые участвовали в войне против гитлеровцев и выжили в смертоносном вихре войны только, чтобы затем у себя дома погрузиться в атмосферу удручающей «тишины», под покровом которой творились бесчисленные несправедливости и бесчеловечные репрессии.

В последние годы, в своих новых произведениях,³ Бондарев отходит от изображения войны и ее непосредственных последствий, обращаясь к судьбе не только тех, кто родился в 20-е годы и чье мировоззрение складывалось и закалялось на протяжении военных лет, но и к судьбе тех, кто стал выходить на самостоятельный жизненный путь в 70-х годах нашего столетия.

В романе *Выбор*, начиная с уже и без того сложной проблемы, связанной с невозвращением на родину русских людей, попавших на Запад в результате войны, автор касается вопроса о «соблазнах», которые являет собой Западная жизнь, и с беспокойством задумывается о будущем советской творческой элиты, о растущих в ее среде «примиренческих» тенденциях по отношению к современному Западу. Автор считает эти явления опасной эрозией, которая в итоге приведет советскую интеллигенцию к полной

¹ Например: *Батальоны просят огня* (М.: Советский писатель, 1958), *Последние залпы* (М.: Советский писатель, 1959), *Тишина* (М.: Советский писатель, 1962), *Двое* (вторая часть *Тишины*, впервые опубликованная в *Новом мире*, 1964, №№ 4-5).

² На английском языке, см. Iurii Bondarev, *Silence*, trans. Elizabeth Fen (London: Chapman & Hall, 1965).

³ Романы *Выбор* (М.: Советский писатель, 1982), *Берег* (М.: изд. «Радуга», 1983), *Игра* (в *Новом мире*, 1985, №№ 1-2).

потере представления о гражданском долге, а следовательно и к растлению личности, к разрушению нравственному.

Название этого романа — *Выбор* — сухое и строгое. Но оно соответствует основной идее произведения, главной его сути. Во всякой человеческой жизни, ее ход, каждый ее этап определяется выбором. Но от чего зависит такой выбор? От игры случая? От предопределенности человеческой судьбы? Вопрос, который в свое время поставил, например, Лермонтов в заключительной части *Героя нашего времени*, в повести «Фаталист», также поставил и Юрий Бондарев в романе *Выбор*. Он не только поставил, но и дал свой ответ на вопрос о том, кто имеет право жить, кто должен умереть, с кем и в каком направлении надо идти, и всегда ли следует оставаться гражданином своего отечества или вольно менять гражданство по своему усмотрению.

Проблема судьбы связана у Бондарева с условиями современной советской жизни. Это и предопределило круг героев этого романа. В центре внимания автора художник Владимир Васильев и друг его юности Илья Рамзин. Сойдя с одной и той же школьной скамьи, оба они попали в огонь войны и вышли из него зрелыми мужчинами, прошедшими чуть ли не все дороги страдания. Но из ада войны они вышли, ничего не зная друг о друге. Случайна была их встреча в Венеции через много лет. Для них жизнь сложилась по-разному. Оба избежали смерти во время войны, но каждый избежал ее различной ценой. За оставленную в ночном бою технику Владимиру грозила смертная казнь. Уцелел он чудом. Рамзин же в этом ночном бою попал в плен, что и определило его будущее. После войны Рамзин решил остаться в Западной Германии. Здесь он женился на немке, сделался собственником процветающего «бизнеса». Но время шло, сын вырос немцем, жена умерла, и материально независимый невозвращенец не знает что ему дальше делать с самим собой.

По мнению Васильева, Илья Рамзин не мог — не имел права — выжить. Поэтому, встреча с Рамзиным является для Васильева чем-то сверхъестественным. Встреча с Ильей в Венеции вывела Васильева из состояния душевного равновесия и заставила его мысленно вернуться к давно ушедшему, чтобы заново оценить свою прожитую жизнь. А в этой прожитой послевоенной жизни у Васильева было немало проблем. Теперь, впрочем, жизнь Васильева внешне течет размеренно и спокойно. Он стал признанным художником. И не в силу своего большого таланта, а именно потому, что способен мужественно нести не только свою собственную душевную боль, но и видеть страдания ближнего. Призна-

ние, успех выставок его картин, устроенность жизни и видимое благополучие — всё это дается далеко не каждому из людей того профессионального круга, к которому принадлежит Васильев. Но тем не менее, он чувствует какое-то внутреннее неудовлетворение. Он перестал сознавать, ради чего он живет. Им владеет пресыщение человека, сознающего, что он достиг предела своих возможностей. Даже заграничные вернисажи [т.е. возможность выставлять свои картины за границей — вершина мечтаний любого другого советского художника] уже не льстят его самолюбию. Поэтому, в Италию Васильев едет с довольно равнодушным чувством. Словом, Васильева нельзя назвать счастливым человеком. В семейной жизни он тоже не имел полного счастья: его жена еще в молодости была склонна предпочитать Илью Рамзина, а теперь, к великому огорчению Васильева, его взрослая дочь Виктория принадлежит не только к типу, но и к поколению людей, которые не склонны подчинять жизнь привычным ему нормам. Илья Рамзин появляется снова в жизни Васильева как раз в тот момент, когда художнику кажется, что он теряет свою жизненную опору.

Тем не менее, Васильев считает, что пленение Ильи — нарушение воинского долга и является поступком, совершенным вопреки нормам гражданской совести. Однако, если судить не по советскому воинскому уставу, а по нормам жизни, то все оказывается гораздо сложнее. В романе подчеркивается, что во время войны Рамзин был бравым боевым офицером, не только на словах, но и на деле, глубоко ненавидевшим врага. Он был патриотом, готовым, ради своей страны, на всякое испытание. Но в решительный для него момент он предпочел плен самоубийству не потому, что он был малодушным и слабовольным, а потому, что он нес в себе тайное роковое «сомнение в собственной гражданской полноценности». Туманный смысл этого вывода явно эзоповский: в расшифровке он означает, что у Рамзина просто созрело убеждение в неполноценности всей сталинской системы. Об этом свидетельствует сама предыстория его жизни.

Рамзин, как и неисчислимое множество его сограждан, был жертвой жгучей обиды, нанесенной властью ему лично еще до войны. Отец Рамзина попал в мясорубку сталинских массовых репрессий. В связи с арестом и гибелью отца, человека незапятнанной репутации, огонь внутреннего протеста и озлобления разгорелся в душе Рамзина. Именно это обстоятельство и постоянное сознание, что он сын «врага» привело к возникновению

в душе Ильи того «психологического комплекса», который помог ему самостоятельно определить его собственное будущее.

Советскому писателю в сталинское время конечно пришлось бы изобразить Рамзина как некое чудовище, как человека без совести и чести. Теперь же, Бондареву этого делать не приходится. Наоборот, автор старается изобразить Илью как человека, попавшего в несчастье, и он описывает его с состраданием. На Западе Рамзин превратился в человека, который говорит о себе: «Я ненавижу политику, поэтому я — ничей». Однако, о послевоенной жизни Рамзина в Западной Германии в романе говорится очень скупо и мало. О приобретенном на Западе опыте жизни известно только то, что Илья научился в ресторане держать себя уверенно и непринужденно и что в его речи пробивается теперь какой-то неуловимый иностранный акцент. Увенчивается это одной пикантной деталью: Илья де «спал с женщинами со всех стран мира.» Таким образом, создается впечатление, что Рамзин жил в каком-то вакууме и совершенно не испытывал какого-либо психологического влияния новой среды. И это несмотря на то, что, как собственник преуспевающего предприятия и, к тому же, семейный человек, женатый на немке — он, казалось бы, должен был вписаться в жизнь своего нового отечества и психологически сделаться другим человеком. Впрочем, эскизность в образе Рамзина вполне объяснима; не эта сторона жизни этого героя интересует Бондарева.

В судьбе Рамзина основной упор делается на его возвращении на родину. Хотя с чисто логической жизненной стороны, ни возвращение Ильи, ни, тем более, последовавшее вскоре за этим, его самоубийство, психологически совершенно не оправдывается. Непонятно почему, после встречи с Васильевым в Венеции, зуд возвращения столь внезапно охватывает Рамзина и почему он поспешно устремляется в СССР по туристической визе. Психологически неправдоподобно и самоубийство Ильи. Правда, в романе отмечается, что в Москве Рамзина отвергла его собственная мать, с которой Илья все эти годы не имел никакой связи и которая считала его погибшим во время войны. При встрече мать Рамзина отказывается от предложения сына забрать ее на Запад, отказывается она и от его готовности обеспечить ее старость. Однако, автор не стремится воспользоваться этим, казалось бы, удобным обстоятельством для объяснения рокового исхода в судьбе Рамзина. Самоубийство Рамзина даже не результат пронесенной через всю жизнь мучительной и неукротимой тоски по родине.

Это было бы куда более правдоподобным объяснением причины, приведшей Рамзина к трагическому концу. Кончина Рамзина представлена в романе как трагедия человека, пронесшего через всю жизнь боль гражданского покаяния и испытывавшего адские муки из-за того, что он не остался гражданином своей страны. Смерть Рамзина не что иное, как нравственная кара, возмездие за выбор, сделанный вопреки гражданской совести и долгу перед советским государством.

Именно к этой мысли автор усиленно подталкивает своего читателя, хотя логика психологического облика Рамзина явно ведет к совершенно иному заключению. Что могло примирить такого мужественного и ясно мыслящего человека, каким выведен в романе Рамзин, с властью, которая возводит в непререкаемый принцип идею лишения своих граждан прав выбора? Таких психологически оправданных оснований в романе не найти. Именно потому, что сам автор не вполне верит в то, что право выбора должно оставаться прерогативой государства, а не отдельных граждан, он позволяет Рамзину написать в своем предсмертном письме следующее: «Выбор, выбор... Жизнь или смерть. Кто внушает? Вселенная?... Или несколько всесильных людей, которые хотят править миром?»⁴

Тем не менее, предвзятая необходимость доказать на примере судьбы Рамзина, что каждый должен жить «как положено», вероятно заставила автора изменить своему прежнему стремлению писать в русле художественных традиций русского реализма XIX века и принести психологизм в жертву политической конъюнктуре и внутренней партийной политике.

Но эта жертва требуется главным образом потому, что автор глубоко встревожен состоянием умов и нравов среди нового поколения советских людей. Главная цель романа *Выбор* — преподать урок гражданской официальной нравственности, в первую очередь, современным советским интеллектуалам. Это стремление отчетливо отражается в том, как раскрыты другие образы этого романа.

Возьмем, к примеру, кинорежиссера Щеглова. Его несчастье заключается в том, что он не просто потерявший нравственную ориентацию человек, а проповедник модного в среде современной советской элиты релятивистского отношения ко всем вопросам бытия. Он утверждает, что «правда в мире повенчана с ложью», что в жизни «Есть одно — сама жизнь, как удовольствие жить, и

⁴ Юрий Бондарев, *Выбор*, стр. 271.

разумный эгоизм, . . . как метод этой жизни! Коли можно, принимай эту подаренную нам случаем любви жизнь, как карнавал!»⁵ Его «гедонизм бытия» оказывает сильное и, как подчеркивает автор, развращающее влияние на душу его молодой племянницы Виктории — дочери Васильева. Виктория, как и Илья Рамзин в свои юные годы, уже несет в себе зерно сомнения и отталкивания от всего уклада современной советской жизни. Причина этому кроется в том, что Виктория стала жертвой молодых отпрысков советской «богеми». Ее достаточно лишь слегка подтолкнуть, чтобы и она сделала свой собственный выбор: Виктория уже готова отправиться с Рамзиным на Запад, не испытывая при этом никаких угрызений совести, а напротив, предполагая найти для себя духовное освобождение. Такие люди как Виктория или художник Калицын, который мечтает о благах предстоящей заграничной поездки, нуждаются, по мнению автора, в исцелении. Калицын показан как человек, променявший свой талант на простые житейские блага и удобства.

Рисуя образы Виктории, кинорежиссера, художника Калицына, автор высказывает неприкрытую тревогу о судьбе целого поколения своих соотечественников — людей, принадлежащих к советской творческой элите. Эта тревога чувствуется особенно ясно в размышлениях художника Васильева. Автор сознает, насколько трудно преодолеть идущие с Запада искушения, и его мысли пронизаны тягостным предчувствием грозящей миру катастрофы.

Однако, сама концовка романа исполнена веры в прочность советского общества. Художник Васильев, с некоторой помощью художника Лопатина, своего единственного друга, мыслящего прямолинейно и «здроаво», снова обретает чуть было не утраченную им жизненную опору. Влияние Лопатина и пример трагической судьбы Рамзина помогли Васильеву покончить с мучившими его сомнениями и колебаниями и сделать выбор в пользу выполнения своего гражданского долга.

Таким образом, основная мысль романа заключается в том, что никто не вправе предоставлять жизни идти самотёком даже в тех случаях, когда жизнь становится мучительной и когда каждый день приносит новую беду и новую боль, будь то боль неспособности противостоять ударам судьбы, или же боль утраты, или, наконец, боль любви без взаимности. Никто не имеет права изменить и отклониться от предначертанной определенности

⁵ Там же, стр. 253.

своего пути. Согласно этому, почти религиозно-мистическому догмату, никто не имеет права уйти от возложенных на него временем и действительностью ответственности и гражданского долга, т.е. долга перед партией.

Следовательно, надлежит расценивать роман *Выбор* в первую очередь как произведение пропагандистско-тенденциозного типа. Основная мысль автора, как видно, заключается в страстном отрицании самой возможности на право собственного выбора у советского человека.

Несмотря на то, что страницы романа, посвященные войне — как, например, воспоминания художника Васильева о прошлом — написаны весьма талантливо, в целом, роман *Выбор* Юрия Бондарева, по сравнению с его более ранними произведениями — творческая неудача писателя. Весь механизм художественного действия, по примеру многих других «хрестоматийных» произведений «социалистического реализма», покоится на типичных советских стереотипах, на ложных домыслах, на смещении акцентов, на психологических перекосах и умолчаниях.

Тем не менее, для западного читателя этот роман может быть интересен тем, что он дает некоторое представление о характерных для современной советской творческой элиты «искушениях», способствующих росту умственного в ней брожения. Судя по накалу идейного пафоса романа, остановить или даже задержать эти процессы, очевидно, становится для советской власти с каждым годом всё труднее и труднее.

О каталоге Алексиса Раннита к выставке русского авангарда из коллекции Томаса Уитни*

Валерий Блинов**

Становление нового художественного мышления — всегда нескорый, очень разветвленный и во многом мучительный процесс. Тем более сложно его восстанавливать в нынешней — для русского искусства исключительной — ситуации. Эта задача крайне важна для так называемого русско-советского нон-конформизма, то есть для художественных поисков послесталинского поколения, оторванного от традиций, удушавшихся советской властью на протяжении десятилетий. В то время как русский авангард начала столетия и двадцатых годов, оказавшийся частично за границей, имел иногда формирующее влияние на развитие европейской культуры, для его соотечественников самое его существование оставалось на многие годы практически неизвестным. Даже теперь еще сохраняется известная полузапретность-полудоступность и интересующиеся, в большинстве своем, осведомлены о достижениях своих предшественников по репродукциям, отнюдь не всегда подобающего качества, а то и вовсе по слухам.

Творческая ситуация нон-конформизма предстала противостественной: поиски художников, оторванных от главных мировых течений, оказались лишенными почвы и как бы повисли в воздухе. В некотором смысле, разумеется, не по своей вине,

* Aleksis Rannit, *Invention and Tradition*. Charlottesville: The University of Virginia, 1980.

** Валерий Блинов — окончил исторический факультет ЛГУ. Автор статей о поэтах, писавших в эмиграции: Георгии Иванове, В. Коровине-Пиотровском, А. Ранните, а также «Летописи жизни и творчества Вячеслава Иванова». С 1977 года живет на Западе и работает в Йельском университете.

многие взялись с энтузиазмом за очередное открывание Америки. Здесь кроется доля правды в упреке Запада русскому нон-конформизму: эпигонство и оригинальничанье, поверхностность, эстетическое невежество или техническая беспомощность нередко, к сожалению, ощущается даже в работах тех, кто несомненно богато одарен от природы. В этом плане преобразование художественного видения, достижение органичности самовыражения, соотнесение с западным культурно-историческим движением должно быть осознано целью первостепенной важности.

Сама эта цель предполагает долгую, часто неблагодарную, подвижническую работу. Тем более болезненен этот процесс при отсутствии подлинно компетентной, беспристрастной и авторитетной художественной критики как в России, так и — за немногим, увы, исключением — в эмиграции. Цель, однако, достижима и один из путей к ней есть, как нам представляется, творческое обращение назад — и не только в запредельные и заповеданные сферы иконописи, но к большому, далеко еще не изученному опыту и наследию нашего авангарда первой половины этого века.

Главное — не только ознакомиться с ним, но — проникнуть в истоки его глубины, приобщиться духовной его напряженности, сопережить поражения его и победы. И тем самым есть надежда, что воздвигнется или восстановится основа, на которой будет нравственно и эстетически дозволительно созидать новое искусство: культ памяти, по слову Вячеслава Иванова, восторжествует, прошлое — кровь и плоть настоящего — проложит дорогу будущему.

В этой перспективе появление *Новаторства и традиций* Алексиса Раннита — важное событие в истории русского искусства. Под скромным и обманчивым обликом каталога выставки русского авангарда из коллекции Томаса Уитни кроется результат кропотливого исследования и проникновенных медитаций. Единственен в своем роде сам жанр монографического, так сказать, каталога в форме вступительного эссе и как бы маленьких монографий, размером в страницу, о каждом из сорока произведений 34 художников, входящих в экспонируемую подборку из обширного собрания модернистского русского искусства. Достигнутое поражает. Перед нами опыт философско-эстетического осмысления всей эпохи русского модернизма, проиллюстрированный тщательным рассмотрением его конкретных порождений.

Алексис Раннит — эстонский поэт, вышедший уже по значению далеко за пределы собственно эстонской словесности. Он был блистательным литературным и художественным критиком, свободно писавшим на нескольких языках, включая русский и английский, и занимавшим видное место в современной эстетической мысли. Сейчас, когда искусство критического анализа повсеместно пребывает в упадке, Раннит был одним из немногих представителей высокой классической традиции с одной стороны, традиции художественной критики конца XIX века и XX столетия с другой, а также и традиции *Аполлона* и *Блеттер дер Кунст*. Его эссеистика, редкая по своей духовной основательности как на Западе, так и в русскоязычной литературе — почти что единственная в своем роде. Жаль, что статьи эти до сих пор не собраны в отдельную книгу и потому для многих мало доступны.

Вступительное эссе озаглавлено «От реализма к реальности абстракции: личный взгляд на русское модернистское движение». Насыщенность идей, заключающаяся в нем, переходит за пределы узкого сюжета о русском модернизме. Это скорее принципиальное рассуждение на темы философии истории и философии культуры — о судьбах и путях российского духа. Подзаголовок весьма существенен: Алексис Раннит превосходно отдает себе отчет в пристрастности любого исторического мыслителя, видя в ней отнюдь не порок. Поскольку она осознана автором, то это соответственно обуславливает своеобразие взглядов, и спорность их и терпимость превращаются в инструмент гибкого, многогранного, пусть далеко и не исчерпывающего исследования. Это априорное признание собственной субъективности, направленное лишь на постижение тех или иных существенных для автора аспектов чрезвычайно сложного культурно-исторического процесса, а значит и не претендующее на бесспорность и полноту, следовало бы взять за образец современной многотерпимости теоретикам-критикам, наивно уверенным, что их скороспелые универсальные построения представляют собой объективную и непререкаемую истину. Не надо забывать, что предмет их теоретизирования — историческая судьба нации — слишком серьезен, а философия истории — не точная наука, в ней логические законы зачастую не действуют, и упрощение губительно.

Безусловно, у автора существуют пристрастия и неприязни, отдельные смелые идеи, спорная атрибутация, иногда не абсолютно очевидная, сложных художественных явлений, различных направлений, не всегда поддающихся строгим определениям. Но во-первых, мы предупреждены им самим же о его субъективнос-

ти, которую определяют как природа материала (относительно случаен ведь и подбор картин в частной коллекции), так и личные его вкусы, а во-вторых, мы скоро убеждаемся, что в каждом утверждении — даже и в тех из них, с которыми мы не согласимся — заключено не стремление к оригинальности, но личный художественный опыт, что несет в себе возможности прозрений, как подтверждающих, так и опровергающих его. В результате строится многоплановая картина, каждый мельчайший элемент которой наводит читателя на дальнейшие размышления.

Во вступительном эссе, определив характер русской культуры как изначально и существенно романтической, Раннит видит в модернистском движении воплощение постоянного и трансцендентального конфликта русского духа — противостояние необъятности, стихийности, хаотичности содержания необходимости воплотиться в конкретных формах.

Наблюдение об изначальной романтичности приоткрывает многие глубинные проблемы: о взаимоотношении, например, русской культуры с западной, чреватом нередко взаимным непониманием и недоразумениями. Романтизм на Западе, хоть и имел значение, вряд ли был, за исключением Германии, когда-либо началом характерным и определяющим. Западная культура развивалась всегда в эллино-латинском ключе с его, по Винкельману, «благородной простотой и спокойным величием выражения», то есть качествами, как справедливо отмечает Раннит, достаточно чуждыми русской душе.

Нужно отметить, что Россия всегда сознавала себя Востоко-Западом, соединением двух миров, а не разделением их. Ее географическое положение всегда было таково, что русский народ принужден был к образованию громадного государства, Востоко-Запада как целого. Эти огромные пространства легко давались русскому человеку, но совсем не легко давалась ему организация этих пространств в одно из величайших в мире государств. На это ушла бóльшая часть сил нашего народа. Еще Н. Бердяев заметил, что «русская душа ушиблена ширью, она не видит границ и эта безграничность не освобождает, а поработщает ее». Оформление своей души и оформление своего творчества всегда было затруднено для русского. Гений формы — не русский гений. Так духовная энергия русского человека пошла внутрь, в созерцательность, в душевность. Здесь истоки извечного русского романтизма, и все это вместе было однажды запечатлено афористичным пером Василия Жуковского: «Романтизм — это душа».

Евроазиатская устремленность русской культуры с затаенным огнем византизма, поисками всеобщей справедливости, мукой монголо-татарского ига, исконной борьбой самодержавного мироустройства с угрозой народного бунта, православной экстастики и аскезы, с полуязыческой распущенностью, чреватой богоборчеством и человеко-божеством, необыкновенный нравственный накал, вызванный перечисленными обстоятельствами и умело эксплуатированный большевиками — все это надлежит учитывать при осмыслении, пусть даже приблизительном, исторического опыта России, столь отличного от всего происходящего за ее пределами. О всей разнице между Западом и Россией предельно выразительно сказала Марина Цветаева, воинственный русский романтик: «Россия для всего что не-Россия всегда была тем светом, с белыми медведями или большевиками, все равно — ТЕМ. Некой угрозой спасения — душ — через погибель тел».

А. С. Пушкин для Раннита — «Моцарт русского стиха», неоклассик и поэт напряженного творческого эклектизма. Признавая всю справедливость его первого определения, трудно согласиться с последними. Гениальный русский поэт, хотя внешне и классичный, внутренне живет законами романтической школы, а в поэзии своей разрывает вообще любые стилевые и жанровые рамки. Пушкин — и то, и другое, и третье: и то, что может предстать эклектикой с точки зрения рациональной упорядоченности, и то, что предстало нам живой и неразъятой гармонией, замершей на неповторимое мгновение в формах, единственных в мире.

И нам совсем не кажется, что Петр Ильич Чайковский нашел «совершенно неверную стилистическую интерпретацию» для Евгения Онегина в своей опере, но напротив — скорее конгениальную. Раннит роняет замечание о Чайковском в скобках, как бы походя, но тем не менее затрагивает слишком серьезную материю, чтобы просто пробежать это глазами. Рамки рецензии не позволяют нам вникнуть в вопрос достаточно детально, но все-таки...

В ряду великой оперной пушкинианы, созданной русскими композиторами, выделяются как лучшее из лучшего три шедевра мировой оперной литературы: *Борис Годунов*, *Евгений Онегин* и *Пиковая дама*, и два последних принадлежат тому же Чайковскому. *Евгений Онегин* — одна из любимейших опер в России, в которой неповторимое, властное мастерство и в то же

время простота и полнозвучность мелодий и тем накладывается на стихи поэта, отмеченные этими же самыми качествами, глубокий романтизм пушкинских героев находит совершенное выражение в романтически взволнованной, человеческой музыке. Было бы весьма странно представить Татьяну, выпевающую рулады в стиле Царицы Ночи из *Волшебной флейты* или россиниевской Розины, а Онегина — поднимающим указательный палец в поучающе-предостерегающей ритмике Зарастро, Папагено, Фигаро и так далее. В подобном переносе романтических персонажей на котурны классицизма, подмене глубокого психологизма Чайковского узкой условностью композиторов-классиков — эклектизм выступил бы вполне отчетливо.

Также не совсем справедливым нам представляется то, что Иван Мартос, Дмитрий Левицкий и Владимир Боровиковский, украинцы по происхождению, названы Раннитом только украинскими художниками. Для понимания такого сложного и многонационального феномена, каким является российская культура, не может быть взято за критерий происхождение художника или поэта. Это может вывести на принципиально неверную дорогу. Главными показателями, по которым мы можем судить о культурной принадлежности творца, являются его язык, творчество, традиции и связи с данным народом, в среде которого он творил.

Современное западное литературоведение все же склонно считать иногда происхождение определяющим признаком. Так, большой французский поэт Оскар Владислав де Л.-Милош (1877-1939) считается «литовским поэтом французского языка», хотя поэт покинул Литву будучи восьмилетним и не написал ни одного стихотворения по-литовски. Под влиянием этого взгляда находится и Раннит. Существует таинственное противоречие в отношении России и русского сознания к национальности. С одной стороны русским чужда национальная гордость, а иногда даже и национальное достоинство, и национализм всегда был у нас чем-то превносным, с другой стороны Россия — самая националистическая держава в мире, страна подвластных национальностей и русификации. В такой антиномии, как нам кажется, и заключается смысл России, т.к. национален в России именно ее наднационализм, ее свобода от национализма. Здесь ее самобытность и непохожесть ни на одну страну мира.

Иностранец, будь он художник или поэт, в силу сложившейся на Западе традиции всегда остается чужим для своей новой родины, даже если он великий поэт, пишущий на ее языке. В России же для людей, живущих в ее границах и свободно говоря-

щих на ее языке, понятия иностранец не существует, несмотря на чуждый второй язык, имя, культуру и так далее. Россия, имея в виду народ, а не государство, склонна усыновлять принятых ею и считать их русскими. В русской литературе же факт выбора этого языка является основополагающим, подобно тому как в изобразительном искусстве — следование национальной традиции.

А. Раннит прослеживает основные достижения русского искусства и литературы на обширном историческом фоне, снабжая их меткими отточенными характеристиками. Несмотря на то, что книга эта рассчитана на западную аудиторию, русский читатель, встречая в ней подчас факты или имена хорошо знакомые, неизменно обогатит свои представления о них — до такой степени исполнены свежести и тонкости экскурсы и толкования автора.

Перейдя к обсуждению возникновения модернизма, Раннит вскрывает корни течения, возникшего и сложившегося задолго до 1917 года, и опровергает ходячую легенду о якобы благотворном влиянии большевистской «контрреволюции» на его развитие. Разоблачая сказки о «либеральном Ленине» и «меценате Луначарском», А. Раннит указывает, что большевистская диктатура, по своей культурной репрессивности превзошедшая монголо-татарское иго и средневековую инквизицию, уже в 1932 году нанесла смертельный удар новому искусству. Так, на выставке 1932 года «15 лет советского искусства» существовал с издевательскими целями устроенный отдел «искусства упадочного», где экспонировались работы Малевича, футуристов, супрематистов и конструктивистов. Через пять лет совершенно такой же трюк был повторен в Германии Гитлером с его выставкой «дегенеративного» искусства эксперименталистов и других новаторов.

Мы не случайно назвали одностраничные очерки Алексиса Раннита об отдельных художниках из собрания Т. Уитни маленькими монографиями. Поражает способность автора сосредотачивать в столь ограниченном пространстве текста богатейшую и увлекательную информацию. В каждой из мини-биографий мы находим биографические сведения о художнике, библиографическую справку и всегда своеобразную характеристику основных черт творческого облика, а также — оценку его роли в современном ему культурном контексте, и наконец, очень специальный, глазом опытного искусствоведа произведенный анализ конкретного произведения — экспоната выставки.

Всегда интересно и увлекательно эстетическое зрение Раннита, сопоставления его, аллюзии, ассоциации — даже самые неожиданные из них выглядят убедительно, открывают гори-

зонты, о которых доселе не подозреваешь. Здесь и там рассыпаны соображения, исполненные философской глубины и эстетической тонкости, вкупе с наблюдательностью исторической: о Чюрленисе — а не Кандинском — как о вдохновителе абстрактного искусства, об эстетической привлекательности «прекрасной безыскусности», о «синтетической перспективе» Петрова-Водкина как об альтернативе «искусственной перспективе» западной живописи, об элементах рококо в рисунках Ремизова или о сходных художественных мотивах у Ивана Пуни и Пиранезе.

Замечательна эрудиция автора, но оперирует он ею с такой свободой и естественностью, что она не подавляет читателя, хотя простирается от персидских миниатюр до шведа Андерса Цорна, от Сведенборга до Пюви де Шавана. Притом культурное наследие человечества служит здесь отнюдь не для иллюстрации: мы ощущаем как любая мельчайшая частица его сопережит автором и преображена его художественной интуицией в источник интеллектуальной радости и собственного творчества.

Необыкновенно привлекательна терпимость вкуса автора. Убежденный, что нет плохих художественных стилей, но есть плохие художники, он подходит к каждому из них с точки зрения принципов того направления искусства, которое художником избрано (что является, между прочим, и пушкинским принципом, который он рекомендовал ранним критикам *Горя от ума*), задаваясь вопросом, с какой степенью совершенства поставленные задачи разрешены в каждом конкретном случае. Это помогает ему, любителю Баратынского и Анненского, оценить бунтарскую талантливость Маяковского, или, наряду с восхищением Гончаровой и Малевичем, проникновенно писать о портретном мастерстве Ильи Репина. В каждом выдающемся явлении он способен увидеть и описать непреходящее.

Целью Раннита, кроме стилистического анализа и логического познания, является интуиция и проникновенное сочувствие (*Einfühlung*) по отношению к рассматриваемому произведению, а конечной целью — создание критики как жанра художественной литературы.

Центральной картиной выставки являются *Переселенцы*, или *Бегство в Египет* Павла Филонова, художника, начинающего приобретать едва ли не культовую славу в России. Будучи убежденным атеистом в жизни, в этой картине Павел Филонов незаметно для себя самого приоткрыл двери Божественного Откровения и, как отмечает Раннит, им «было достигнуто здесь торжественное величие, неизвестное в русской живописи со

времен псковской и новгородской школ XIII-XIV веков». Другой мастер русской живописи Борис Григорьев, также почти неизвестный у себя на родине, представлен великолепным по психологической убедительности полотном *Старик и коза*. Григорьев очень почвенный художник, он пишет Русь мужицкую, славянскую, теряющуюся во мгле веков, языческую и безбрежную, грубую и жестокую. Он никогда не смеется и даже не улыбается. Он всегда смертельно серьезен. Посмотрите в глаза старику и потом — в глаза козы, и нет разницы, везде животная пустота, спокойствие и еще что-то от земли, непонятное нам... Даже кубистский метод как будто ближе подходит к его содержанию. Сам художник свой стиль называл «неодостоевским психологическим реализмом». «Медитативный самоанализ, молчание и нежность — качества редко представленные в работах Григорьева,» — пишет Раннит, анализируя его картину.

Всматриваясь в портрет княгини Мещерской Валентина Серова, автор отмечает, что он «служит примером синтеза реалистических, импрессионистических и современных направлений», а *Дела человеческие* Николая Рериха, согласно Ранниту, являются «замыслом в рериховском смысле, ибо художник определенно заинтересован способами, с помощью коих визуальный и эмоциональный опыт... дает возможность зрителю легко постигнуть ее [картины— В.Б.] смысл».

Несколько приведенных в каталоге иллюстраций могут стать открытием даже для любителя и знатока эпохи: религиозная живопись Виктора Алексеева, раннее творчество Александра Веснина, фантастические рисунки Алексея Ремизова и, конечно, главное открытие Раннита — мастер супрематизма Илья Чашник. «В случае с Чашником, — пишет автор, — почти невозможно сделать критическую выборку его работ, поскольку все они — произведения высокого качества. Тем не менее, *Космос — красный круг на черной поверхности* — одна из работ Чашника бесспорного и, хотелось бы сказать, почти 'леонардовского' мастерства».

Стиль изложения всего каталога — элегантный, строгий, а равновесие анализа и личного эмоционального восприятия придают критике Раннита интонационную особенность равноправного словесного искусства, большей частью утраченную в современной эссеистике. Замечателен своей парадоксальностью конечный вывод автора: начав с бунта против всяких форм, в соответствии со стихийным порывом национального духа, русский модернизм в развитии своем и в своих вершинах, вопло-

щенных в творчестве Габо и Чашника, достиг предельного формального совершенства, платоновской идеальной чистоты, тем самым содействуя примирению противоборствующих начал и традиций и включившись в общий процесс культурного движения.

РЕЦЕНЗИИ

Зинаида Гиппиус. *Избранная поэзия*. Составитель Т. А. Пахмусс. Paris: YMCA-Press, 1984.

К сорокалетию со дня смерти Зинаиды Гиппиус (1869-1945), вслед за ее дневниками, на Западе вышел из печати однотомник *Стихотворения* (Имка-Пресс, 1984 г.). Небольшого формата, изящно изданная книга составлена известным специалистом по творчеству Гиппиус Темирой Пахмусс. Перед стихотворным текстом помещена фотография молодой Гиппиус, изображенной в профиль. В книге несколько вводных статей.

В начале стоит предисловие самой Гиппиус, взятое из ее первого поэтического сборника *Собрание стихов: 1899-1903*, вышедшего в 1904 г. Еще тогда Гиппиус чувствовала, вернее предчувствовала, трагическое одиночество современного поэта в чуждом для него времени, фатальный уход поэта в себя, духовный и, стало быть, творческий его отрыв от читателя. «Мы стыдимся своих молитв, — говорит Гиппиус, — и, зная, что все равно не сольемся в них ни с кем, — говорим, слагаем их уже вполголоса, про себя, намеками, ясными лишь для себя.» . . . «Я думаю, явись теперь, в наше трудное, острое время, стихотворец, по существу подобный нам, но гениальный, — и он очутился бы один на своей узкой вершине. . .» (стр. 8, 10).

Далее Т. А. Пахмусс приводит краткую библиографическую справку о Гиппиус. Затем следуют интересные, особенно в данный момент, отзывы о поэтессе И. Анненского, В. Брюсова, А. Белого, и кн. Д. Святополк-Мирского. Хорошо напомнить читателю слова этих маститых критиков, серьезно и вдумчиво говоривших о творчестве Зинаиды Гиппиус. Сейчас, к сожалению, даже на Западе, есть тенденция заниженного, досадно упрощенного подхода не только к личности, но и к творчеству Гиппиус. Такое отношение к ней вызывает удивление — ведь была она первой русской поэтессой, по-настоящему сумевшей раскрыть свой многогранный и отнюдь не малый писательский талант. Даже это одно дает ей особое место в истории русской литературы.

Хорошо подобранные стихотворения в сборнике помещены в хронологическом порядке. Они образуют некий поэтический, но отнюдь не

интимный дневник; он отразил состояние души, творческие настроения поэтессы и взгляды ее на сложные политические события России того периода. Первое стихотворение в книге датировано 1889 годом. Последнее — 1943-м. Тема обоих — любовь, тема вечная, покуда существует искусство, покуда живет им и в нем художник.

Многие русские поэты формировали свое поэтическое мышление под влиянием исторических событий своего времени. Можно назвать лишь несколько вех, давших «своих» певцов: предреволюционный период — начало т.н. декадентства, который Гиппиус назвала «У порога»; революция; уход из России; Вторая мировая война; и, наконец, пресловутая «оттепель» — Ренессанс советского искусства.

Каждое новое поколение поэтов, отделенное от других не только годами, но и творческим климатом, различными проблемами, чаяниями и надеждами, несло отпечаток своей специфической эпохи. Явление это универсально: «Mad Ireland hurt you into poetry,» — говорил Одэн о Йейтсе. Гиппиус жила долго, выдержав испытания тяжелого времени, и, быть может, не менее тяжелого для поэта безвременья; лишь обогатились ее темы, появились новые краски в ее словесной палитре, хотя были они нередко слишком резкими, подчас лишенными необходимых полутонов. Отрицание октябрьской революции стало лейтмотивом одного из периодов ее творчества.

Романтически представляла Гиппиус декабрьское восстание 1825 г., считая декабристов апостолами свободы. Ждала она многого и от февральской революции. В октябрьской — видела регресс, а не прогресс культуры и, самое главное, видела в ней умерщвление высокого человеческого духа. Её отвлеченной и гордой натуре чужд был плебс с его марксистской заботой о равном куске хлеба; нужды и чаяния тех, кто был ничем, были ей, в какой-то мере даже враждебны. «... И только скака, / что кругом — всё рыла тлей.» [стр. 97] «Мы преданы червю и тле...» [стр. 108]

Рылеев, Трубецкой, Голицын!
Вы далеко, в стране иной...
Как вспыхнули бы ваши лица
Перед оплеванной Невой!

[стр. 109]

До конца Гиппиус сохранила героическую искренность и твердость в высказывании своей точки зрения на политические события.

По многим строкам сборника видно, до какой степени тяготела поэтесса к миру, покинутому ею навсегда, вернее, к миру, переставшему существовать. Например, лаконическое четырехстишие «Если»:

Если гаснет свет — я ничего не вижу.
Если человек зверь — я его ненавижу.
Если человек хуже зверя — я его убиваю.
Если кончена моя Россия — я умираю.

[стр. 99]

Уже в 1916-ом году она поняла, что

Смято, втоптано, смешано, сбито —
Всё. Навсегда. Непоправимо.

[стр. 91]

Но далеко не все гневные стихи о «царстве Антихриста» можно назвать лучшими в поэзии Гиппиус. И не лучшие ее чисто формалистические опыты, как стихотворения «Свет» [стр. 82], «Перебой» [стр. 64] или, наконец, «Цифры»:

25, 27, 28,

На пруду стонет бледная Лебедь.

[стр. 121]

Здесь, несмотря на оригинальные размеры, ритм и графические эффекты, есть некое торжество ремесла над вдохновением. Но и эти стихотворения отнюдь не абсурдны, они продуманы и осмыслены.

Искусство Гиппиус понимала как очищение от будней, от обыденного, от житейского — вокруг себя и в себе. Отвлеченная, энигматическая, несколько холодная, «лунная» красота строк поэтессы, в которых слышится эхо ее же собственных слов — молитвенных и кощунственных — лишена прекрасной плавности звука, характерной для поэтов-символистов. И всё же, покоряет напряженная музыка ее слов, движимых разумом — блестящим, немного жестоким, лишенным сентиментальности, мягкости и задушевности. Подчеркнутое, упорное авторское «мужское» я. Нечто от божества и от жрицы. Властность. Свободолюбие.

Я не могу покоряться людям.
Можно ли рабства хотеть?

[стр. 63]

И, вместе с тем, служение, верность искусству — небесному, чистому сиянию Слова:

Сиянье слов... Такое есть ли?
Сиянье звезд, сиянье облаков —
Я всё любил, люблю... Но если
Мне скажут: вот сиянье слов —
Отвечу, не боясь признанья,
Что даже святости блаженное сиянье
Я за него отдать готов...
Всё за одно сиянье слов!

Сиянье слов? О, повторять ли снова
Тебе, мой бедный человек-поэт,
Что говорю я о сиянии Слова,
Что на земле других сияний нет?

[стр. 135]

Трагическая ирония: «Там — я люблю или ненавижу, . . . / А здесь — я никого не вижу. / Мне все равны. И всё равно» [стр. 115]. Дидактика: «О, берегитесь, убегайте / От жизни легкой пустоты. . .» [стр. 36]. Блистательно возвышенный тон и даже некая риторичность:

Единый раз вскипает пеной
И рассыпается волна.
Не может сердце жить изменой,
Измены нет: любовь — одна.
[стр. 34]

Интересные неологизмы: «Иду я в бестенности яркой [стр. 39]. Или: «Какою силой онедвижена / Река земного бытия?» [стр. 112]. Во всём этом особая атмосфера, характерная для Гиппиус: напряженная ритмическая жизнь слов, своеобразная лексика ее воображения.

В поэзии Зинаиды Гиппиус — да, есть тройной дар поэта, о котором писал В. Гюго в своей *Интеллектуальной автобиографии*: наблюдение, воображение, интуиция — дар, посредством которого пыталась Гиппиус найти невозможное в искусстве и в жизни: «. . . опасное и властное, / Слиянье всех дорог» [стр. 66].

Валентина Синкевич

Nadine Natov. *Mikhail Bulgakov*. Boston: Twayne Publishers, 1985. 144 pp.

Книга Н. А. Натовой является третьей монографией о Булгакове на английском языке и, по сравнению с солидным томом А. С. Wright и монументальным трудом Ellendea Proffer, аккуратный зеленый томик выглядит скромно.

Книга разделена на девять глав по тематическим и жанровым признакам, хронологически перекрывающим друг друга. Отмечая основные вехи жизненного пути писателя, Натова удачно сопоставляет объективный биографический материал в первой главе и субъективно-автобиографически окрашенные ранние рассказы Булгакова, равно как и более поздний *Театральный роман*, во второй главе. Для биографии Булгакова важно также указание на начало его журналистской деятельности в белой прессе в конце 1919 г.*

* В этой связи хочется заметить, что вопреки недавно высказанному в критике мнению, терские казаки, в воинских частях которых Булгаков служил военврачом, никаких особенных зверских инстинктов не проявляли. Во всяком случае этот период деятельности Булгакова вряд ли мог стать источником комплекса вины и потребности искупления, которые некоторые исследователи усматривают у писателя.

В плане датировки событий может быть оспорена приведенная Натовой дата приезда жены Булгакова во Владикавказ, т.е. начало 1920 г. Сама Т. Кисельгоф называет раннюю осень 1919 г. Нельзя, однако, не согласиться с автором, что биография писателя, поскольку она может быть восстановлена, читается сама по себе как увлекательный роман.

Великолепен краткий разбор «Записок юного врача,» единственный пожалуй, пример юмора в прозе Булгакова, который близок юмору Чехова. Послереволюционная действительность, наиболее адекватно выражаемая художественными средствами гоголевского гротеска, получила свою наилучшую разработку у Булгакова в его *Записках на манжетах* и в фельетонах.

Ранней сатире Булгакова посвящена третья глава книги. Обличение абсурдно неэффективного советского бюрократизма на исходе военного коммунизма и в начале НЭП'а дано в рассказах «Диаволиада» и «Похождение Чичикова.» Натова подчеркивает кинематографичность в развитии сюрреалистического сюжета первого рассказа. Второй рассказ представляет литературный монтаж, искусно составленный из отрывков, образов и фраз, заимствованных из произведений Гоголя.

По сравнению с гротескно-сurreалистической трактовкой действительности в «Диаволиаде,» напоминающей причудливый мир Кафки, «Роковые яйца» и *Собачье сердце* соединяют приемы реалистической сатиры — гоголевской, по существу — с жанром научной фантастики, причем Натова предостерегает читателя от преувеличения влияния Уэльса. Обе повести выходят за пределы собственно общественно-политической сатиры и приобретают не только эстетическую и историческую ценность, но и исключительную злободневность.

Следуя гуманистическим традициям русской литературы, Булгаков ставит в фокус своего художественного внимания тему, которая приобрела особую остроту в современную технологическую эпоху, свободную от оценочных суждений: тему моральных границ научного эксперимента.

Как указывает Натова, многоплановость тематики в этих повестях предвосхищает сложную композиционную структуру *Мастера и Маргариты*. Это наблюдение, однако, распространяется и на «Диаволиаду» и на рассказ «Дом № 13.» Верно отмечена параллель между экспериментами Преображенского и Борменталья, с одной стороны, и экспериментами Вагнера, ученика Фауста, с другой. Между тем в *Собачьем сердце* создателем гомункула назван не Вагнер, а сам Фауст. Показательно, что такое же отклонение от текста Гете совершит в *Мастере и Маргарите* Воланд. Учитывая несомненное знакомство Булгакова с обеими частями трагедии немецкого классика, различия едва ли являются результатом невнимательного отношения к тексту со стороны русского писателя. На самом деле здесь может скрываться ключ к более глубокому пониманию нравственной проблематики и

«Собачьего сердца,» и *Мастера и Маргариты*, и самого фаустовского культурно-исторического типа в творческом сознании писателя.

Теме белого движения уделена четвертая глава книги с разбором романа *Белая Гвардия*, пьес *Дни Турбиных* и *Бег*. Сюда же следует отнести рассказ «Красная корона,» разобранный в конце третьей главы. *Белая гвардия*, *Дни Турбиных* и «Красная корона» содержат автобиографические реминисценции автора, а тема вины и искупления связывает «Красную корону» с *Бегом*.

Гибель Николая в бою в «Красной короне» — неизбежное горе матери и мучительный источник чувства вины у брата-рассказчика. Тем не менее, правда долга и чести на стороне Николая. Николай, а не генерал-вешатель, воплощает «Белую идею.» «Красная корона,» пересекающая лоб Николая, и есть «кровавый венец» мученика, апофеоз воина, «положившего жизнь свою за други своя.» А по сравнению с шолоховскими фанатиками-палачами Бунчуком и Мишкой Кошевым, генерал Хлудов в *Беге* представляется все-таки заслуживающей сострадания фигурой, вошедшей в пьесу Булгакова из греческой трагедии.

Натова подчеркивает, что с целью преодолеть рогатки советской цензуры, Булгаков умышленно завершил действие *Белой Гвардии* 4-5 февраля 1919 г., т.е. датой ухода войск Петлюры из Киева под давлением наступающей Красной армии. Действительно, правдивое описание власти большевиков в Киеве в 1919 г. было немислимо даже в условиях относительной свободы советской литературы в двадцатые годы. Булгаков лишь ограничивается многозначительным намеком: «Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918. Но 1919 был его страшней.»

Белая гвардия — первый в русской советской литературе роман, в котором революция и ее оценка переламывается через сознание ее белых противников. Как подчеркивает Натова, ценности долга и чести, которыми руководствовались Турбины и их единомышленники, были существенно нравственными императивами. Тем самым булгаковская оценка белого движения перекликается с «Белой» темой в поэзии Марины Цветаевой. Разумеется, большевики победили (в этом смысл названия главы — «История против человека»), но из этого отнюдь не вытекает, что нравственная правда, в русском значении этого слова, была на их стороне.

Функционально важным в повествовательной структуре *Белой гвардии* оказывается прапорщик Шполянский, по-видимому выпущенный из рукописи монографии при сокращении ее текста. Через Юлию Рейс поэт и любовник Шполянский связан с сюжетной линией Алексея Турбина. Через покаявшегося поэта-богоборца Русакова, поэт и большевик Шполянский вовлечен в апокалиптическую тему романа, через которую раскрывается религиозный смысл революции. В романе Булгакова враги на поверхностном, феноменальном плане истории — социалист-националист Петлюра и социалист-интернационалист Троцкий — в глубинном, ноуменальном ее пласте, оказываются орудием одной и той же

злой силы. Исторический роман *Белая гвардия* оказывается апокалиптическим романом и тем самым предвосхищает апокалиптическую тему *Мастера и Маргариты*. Во время работы над *Белой гвардией* Булгаков, вероятно, и не подозревал, что в недоступных ему самому глубинах «бессознательного» зарождается «иершалаимская тема.» Натова правильно указывает на появление иершалаимского ландшафта в мистическом видении Елены Турбиной-Тальберг.

Богатое и многостороннее драматургическое наследие Булгакова рассматривается в пятой, шестой и восьмой главах монографии. По существу, как подчеркивает Натова, Булгаков-прозаик неотделим от Булгакова-драматурга. Проза Булгакова драматична не только с точки зрения динамического построения сюжета и развития судеб героев, но и в смысле сценической организации литературного пространства. Карнавализация московских глав *Мастера и Маргариты* может служить еще одним примером театрализации прозы Булгакова.

Вскрывая новаторство Булгакова в таких пьесах как *Багровый остров*, *Кабала святош*, *Блаженство*, *Иван Васильевич*, *Последние дни*, Натова подчеркивает общность главных тем в его прозе и драме. Тема морально допустимых границ научного экспериментирования, затронутая в сатире двадцатых годов, повторяется в пьесе *Адам и Ева*. Это своеобразное пророческое предупреждение о катастрофических последствиях, которые ожидают человечество, если разработанные учеными средства массового уничтожения окажутся в руках бессовестных демагогов или политических фанатиков. Центральная тема трагедии художника во враждебном идеологическом или политическом окружении оказалась парадигмой перипетий главных персонажей в *Мастере и Маргарите*. «Закатный» роман писателя, как его называет Натова, оказывается завершающим синтезом творческого и жизненного пути Булгакова.

Мастеру и Маргарите уделена восьмая глава книги, и в ней разбор романа более многосторонен, чем в трудах Wright и Proffer. Натова избегает радикально новых толкований смысловой ткани романа, ограничиваясь рядом ценных наблюдений, которые помогают проникнуть в тайнопись писателя.

Исключительно удачно указание на генетическое сходство между Воландом и Сатаной в ветхозаветных апокалиптических текстах (Зах.3:1-4), в которых Сатана выступает и как соперник Яхве, и как противник Иешуа. Разумеется, читатель должен отдавать себе отчет, что Иешуа в книге пророка Захарии не Иисус Нового Завета, а первосвященник Иешуа, принимавший участие в восстановлении 2-го иерусалимского храма в VI в. до Р.Х. Тем не менее, с точки зрения христианской экзегетики, христологические элементы присутствуют в этой книге ветхозаветного пророка.

Также углубляет Натова демонологическую генеалогию Кота-Бегемота. Нельзя не согласиться с ее оценкой феерического Великого Бала Сатаны как «ужасающей картины человеческой порчи и амораль-

ности.» В конечном счете сатанинское зло разоблачает себя как возведенная в вечность пошлость.

Похвальна попытка Натовой разрешить загадку двойной смерти любовников: сначала от руки отравителя Азазелло в подвальчике Мастера на Арбате, а затем как естественного окончания жизни (Маргарита умирает в своем особняке, а Мастер в психиатрической клинике Стравинского). Во всяком случае, логическая неувязка в описании земного конца главных героев романа не представляется рецензенту неряшливостью мотивировки, которую Булгаков устранил бы в процессе правки рукописи, если бы ее не прервала смерть. Натовой принадлежит заслуга первой приподнять покров тайны, оставленной Булгаковым своим читателям.

Раздел о Иешуа и Пилате написан с исчерпывающей ясностью и соотносит текст романа с историческими реалиями времени процесса над Иисусом. С психологической и исторической точки зрения хороша также характеристика столкновения между Пилатом и Каифой.

Натовой удался предельно сжатый и исключительно насыщенный содержанием труд. Он не претендует на исчерпывающую полноту, но мимо него не может пройти литературовед или просто культурный читатель, желающий познакомиться с ироническим человеческим миром Булгакова.

Г. Круговой
Swarthmore College

Very Rev. D. Konstantinow. *Stations of the Cross. The Russian Orthodox Church 1970-1980*. London (Canada): Zaria Publishing, Inc., 1984. 250 pp.

The Very Reverend Dimitriy Konstantinow has long been known for his valuable work in gathering, presenting and interpreting all the available data on the status of religion and the Orthodox Church in Russia. This same meticulous approach is evident in this, his most recent, work. In this book, he limits his discussion to the past decade: 1970-1980, and focuses on the events of that period. Such self-imposed restrictions, like any other organizational approach, have both positive and negative aspects. In concentrating on collecting and interpreting specific data, the author pays less attention to presenting an overall viewpoint of events or offering prognoses for the future. On the other hand, he does lay a foundation upon which future researchers can build.

Because Rev. Konstantinow grew up in the Soviet Union and was always close to the Church, he has a special understanding of the strategies and tactics by which the atheistic government presents — or rather, misrepresents — facts in the Soviet press, both in the general press as well as in specialized anti-religious publications. One must have much experience and sensitivity to see, behind the distorted images

of the Soviet press, the actual, often tragic, reality. Rev. Konstantinow's conclusions in this regard usually seem to be correct.

In addition to an understanding of the facts, their proper selection is in itself essential in creating a good basis for research. Certainly, no contemporary researcher examining the position of religion and the Church in the Soviet Union can ignore the work done by Rev. Konstantinow. One must nevertheless keep in mind that anyone studying this subject can be misled: the resources of Communist disinformation are almost limitless.

Let us consider only one example. Rev. Konstantinow's book was published in 1984. The same year also saw the publication of a book by Professor Dimitry Pospelovsky, *The Russian Church Under the Soviet Regime, 1917-1982*. Speaking about the current position of the Orthodox Church in Russia, Pospelovsky considers the question of the number of functioning churches. He writes: "For whatever it is worth, the 1972 inside figures of the patriarchate claimed 6,850 officially registered churches and 6,180 officially registered, functioning Orthodox priests across the USSR. According to our source, since then, because of the rapid decline of the rural population and the near impossibility of opening additional churches in the swelling urban areas, there may have been a further slight decline in the number of open churches in the course of the 1970s."¹ However, Rev. Konstantinow has a very different estimate. "The total number of existing Orthodox churches," writes Rev. Konstantinow, "has dropped to a new low of fewer than 3,000 (from 4,500 in 1971)" (p. 195).

Thus we see that even the basic statistics can be very difficult to resolve: there are more than twice as many functioning churches according to Professor Pospelovsky than according to Rev. Konstantinow. Prof. Pospelovsky is evidently using "confidential" information from the Moscow Patriarchate; Rev. Konstantinow draws his conclusions from his own research and analysis of related data. Who is right? Obviously, the correct figure remains a secret.

From the text of Prof. Pospelovsky that I have quoted, it is clear that he attempts to explain the decline in the number of churches by the general decline in the rural population: this is unconvincing. It is unlikely that Rev. Konstantinow would accept such an explanation, but he too could be mistaken: the number of functioning churches in the Soviet Union is evidently a state secret and this fact in itself is significant.

My own research into this material tends to support Rev. Konstantinow's view, but then I could be wrong as well. Nonetheless, disagreements such as these are fruitful in themselves and give future researchers a starting point from which to draw their own conclusions. I dwell on this rather dry statistical example because the numerical count of churches in the Soviet Union is a key to understanding how the spiritual needs of the population are being served—a very important aspect of Russian Orthodoxy.

¹ Pospelovsky, Dimitry, *The Russian Church Under the Soviet Regime, 1917-1982*, Crestwood, N.Y.: St. Vladimir's Seminary Press, 1984, vol. 2, pp. 401-402.

The book contains five chapters. The first chapter is devoted to the elucidation of the Church's real position in the USSR. It contains the above-cited statistics on the so-called open churches. The second chapter treats questions relating to the psychology and sociological make-up of the church-going faithful. Chapter 3 deals with the youthful believers. The final chapter is devoted to church policies of the Moscow Patriarchate. Clearly, the breadth and depth of the study are both extensive and interesting.

Briefly stated, the author comes to the following conclusions: although during 1970-80 closings of churches were fewer in number than in the 60's (in Khrushchev's era), the pressure of the authorities upon the Church continued, even though the government avoided open persecution of the faithful, preferring to work under different guises. This notwithstanding, the number of youthful believers who attend church (especially those brought up in families with a religious background) has not decreased. The same can be said about religious resistance which manifests itself in various religious circles and seminars. A number of arrests and trials, such as those of Rev. Gleb Iakunin *et al.*, bear witness to this. At the same time, the Church administration, as represented by the Moscow Patriarchate, continues its policy of subservience to the demands of the atheist government authorities. Rev. Konstantinow goes on to say: "Unfortunately, it is this latter group which is allowed and even encouraged to make contacts with the outside world and participate in international forums, such as the World Council of Churches" (p. 199).

Rev. Konstantinow's book provides a valuable insight into the workings of the Orthodox Church in the Soviet Union. It will be useful to every reader interested in this subject, and indispensable to every writer doing research in the area.

W. Alexeev

Dimitry Pospelovsky. *The Russian Church Under the Soviet Regime, 1917-1982*. 2 vols. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1984.

Dimitry Pospelovsky's two-volume study *The Russian Church Under the Soviet Regime* exhibits both considerable strengths and some serious weaknesses.

To take the book's strengths first, one can hardly fail to be impressed by the breadth of Pospelovsky's research. He has read through virtually all the primary source material available in the West as well as much of the secondary literature, and has complemented this reading with a number of interviews conducted by himself. The book is worth reading for its documentation alone. In addition, the eighty-five page chapter entitled "The Russian Orthodox Church, 1965-1982" constitutes a pathbreaking account of the Russian Church during the Brezhnev period. This section will be of special interest to sovietologists as well as church historians.

Having said this, one doubts that Pospelovsky's study will become the standard English-language introduction to its subject. The nub of the problem is that Pospelovsky is so close to his material that his objectivity suffers. His account would benefit from greater synthesis and less extraneous detail. The book lacks the

clarity of presentation notable in such classic treatments as Matthew Spinka's *The Church in Soviet Russia* (1956), William Fletcher's *A Study in Survival* (1965), or Fr. Dimitrii Konstantinov's *Gonimaia tserkov'* (1968). But it will certainly be of major interest to specialists. The interviews he has conducted with Moscow Patriarchate clerics visiting the West and with new émigrés well informed about church life in the Soviet Union are exceptionally valuable. And Pospelovsky has made productive use of the rich resources of England's Keston College.

In addition to attempting to give a full picture of the Orthodox Church in the USSR since the time of the Bolshevik Revolution, Pospelovsky seeks, at considerable length, to recount the experiences of the Russian Church in the diaspora. Unfortunately, his obvious partisanship on this question makes his treatment less trustworthy than, say, Michel D'Herbigny and Alexandre Deubner's classic study, *Les Evêques Russes en Exile* (1932). Specifically, Pospelovsky tends to pass over or distort material which does not accord with the version of events that he wishes to promulgate. It also becomes clear that he is a far better historian than he is a theologian or canon lawyer. To take one example, his assertion (p. 297) that it is of no account that the 1946 Cleveland *Sobor* was not approved by a council of bishops is utterly at odds with canon law and Church tradition.

Pospelovsky defends the autocephaly of the Orthodox Church in America (received from the Moscow Patriarchate in 1970) by continually emphasizing the canonicity of the Moscow Patriarchate, a canonicity which he believes to be uninfluenced by that body's political servitude to the Soviet regime. His full ire is reserved for the Russian Orthodox Church Abroad, an ecclesiastical body which refuses to accept the 1970 autocephaly or the canonical validity of the Moscow Patriarchate. Pospelovsky's treatment of the Church Abroad — let this be said directly — is thoroughly unfair. Its spokesmen are unfailingly labelled as "extreme" or "extreme right wing" and even such a respected figure as Metropolitan Anthony of Kiev comes off worse, in Pospelovsky's account, than the notorious modernist Alexander Vvedenskii of the Renovationist schism. As Pospelovsky consistently depicts it, the Church Abroad is a motley array of KGB dupes or Nazi sympathizers and collaborators. This reviewer cannot agree with Fr. John Meyendorff's assertion, made in a preface to Pospelovsky's study, that the book represents "an attempt at objective synthesis."

To conclude, because of its excessive detail, a certain heaviness of style, and because of its obvious biases, Pospelovsky's book is unlikely to become the standard English-language reference work for a comprehensive understanding of post-revolutionary Russian Church history. It will, however, be of major interest to church historians and sovietologists, who will benefit from its rich documentation and helpful spadework.

John B. Dunlop
The Hoover Institution



ОЧЕРЕДНОЕ СОБРАНИЕ РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ГРУППЫ В США

Очередное двухгодичное общее собрание Русской Академической Группы состоялось 23-го февраля 1985 г. в постоянном помещении Группы в Нью-Йорке под председательством почетного члена Группы и бывшего председателя ее правления профессора А. П. Оболенского.

После принятия протокола предыдущего очередного общего собрания Группы, М. Н. Добровольский сделал сообщение Ревизионной комиссии о результатах произведенной ее проверки финансовой отчетности Группы за 1983-1984 гг. Г-н Добровольский отметил, что за истекшие два года финансовое состояние Группы значительно улучшилось, не столько вследствие возросшего числа членов (которое перешло за 140), сколько благодаря фискальным мерам, принятым правлением.

Поблагодарив г. Добровольского за сделанный им доклад, проф. Оболенский передал слово проф. Н. А. Жернаковой, председателю уходящего правления, которая вкратце обозрела деятельность Группы за 1983-1984 гг. За последние два года, работа Группы в общем сводилась к изданию двух выпусков (XVI и XVII) *Записок*, первый из которых был всецело посвящен И. С. Тургеневу в ознаменование столетия его смерти, а второй — частично Н. В. Гоголю по случаю 175-летия со дня рождения. Кроме того, Группа была представлена на ряде научных съездов и симпозиумов, как американских, так и международных. Группа продолжала участвовать и в общественной жизни русского зарубежья. Далее, проф. Жернакова сообщила, что был образован специальный комитет для приготовления широкого празднования юбилея 1000-летия Крещения Руси.

Следующим вопросом на повестке собрания было оглашение нового состава правления Группы на 1985-1986 гг., избранного баллотировкой по

почте. Проф. Н. А. Жернакова была переизбрана председателем правления, а профессора Е. А. Александров, В. О. Филипп, О. П. Ильинский, А. Е. Климов, Е. Л. Магеровский, А. И. Натов, Г. С. Пахомов, Н. П. Полторацкий, Ю. А. Семенцов и А. П. Щербатов вошли в состав нового правления. В Ревизионную комиссию были избраны М. Н. Добровольский, Н. Б. Лупинин и прот. М. Тарасевич. Позже, в члены правления были кооптированы худ. С. Л. Голлербах и проф. К. А. Яворская. Профессора Магеровский и Щербатов остались вице-председателями, проф. Семенцов — казначеем, а проф. Яворская назначена секретарем правления. В состав нового правления также вошел почетный член Группы проф. Оболенский.

Затем общее собрание перешло к обсуждению ряда вопросов внутренне-административного характера. Среди них было предложение изменить с двух лет на четыре года срок созыва очередных общих собраний и время, на которое избирается правление. Предложение было принято и войдет в силу начиная с 1987 г.

Планы Русской Академической Группы на будущее состоят в продолжении издания очередных выпусков ее *Записок*, первый из которых в 1985 г. будет частично посвящен А. П. Чехову по случаю 125-летия со дня рождения писателя, второй — в 1986 г. — истории и обществоведению, а третий — А. С. Пушкину в ознаменовании 150-летия его смерти. В том же 1987 г., Группа намеревается отметить 20-летие своих *Записок*, а в 1989 г. — 40-летие своего существования. В 1988 г., наряду с другими юбилейными предприятиями, Группа посвятит весь очередной выпуск *Записок* 1000-летию Крещения Руси.

Е. Л. Магеровский
Секретарь общего собрания

PUBLICATIONS AND ACTIVITIES FOR 1983-1984

SUBMITTED BY MEMBERS OF THE ASSOCIATION
OF RUSSIAN-AMERICAN SCHOLARS

Abbreviations used:

- AAASS — American Association for the Advancement of Slavic Studies
AATSEEL — American Association of Teachers of Slavic and East European Languages.
GZ — *Golos Zarubezh'ia*
NEMLA — Northeast Modern Language Association
NR — *The National Review*
NZh — *Novyi zhurnal*
RLJ — *Russian Language Journal*
RR — *The Russian Review*
RV — *Russkoe vozrozhdenie*
SEEJ — *Slavic and East European Journal*
SEER — *Slavonic and East European Review*
SR — *Slavic Review*
Transactions — *Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the U.S.A./Zapiski russkoi akademicheskoi gruppy v SShA*

- Alexandrov, Vladimir E.** "Typographical Intrusion and the Transcendent in Belyi's *Petersburg* and Siniavsky's *Liubimov*." *SEER*, Vol. 62, No. 2 (April 1984), 161-179.
_____. "The Narrator as Author in Dostoevskii's *Besy*." *Russian Literature*, Vol. 15, No. 2 (Feb. 1984), 243-254.
_____. "Belyi Subtexts in Pilniak's *Golyi god*." *SEEJ*, Vol. 27, No. 2 (Spring, 1983), 81-90.

REVIEWS:

- Magnus Ljunggren. *The Dream of Rebirth: A Study of Andrej Belyi's Novel Petersburg*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982 (RR, Vol. 43, No. 1 [Jan. 1984], 74-75).
Ada Steinberg. *Word and Music in the Novels of Andrej Bely*. Cambridge: Cambridge U.P., 1982 (RR, Vol. 43, No. 1 [Jan. 1984], 75-77).

LECTURES AND PAPERS: "Andrei Belyi and the Symbolist Novel," Int'l Conf. on Belyi, Univ. of Bergamo, Italy, 14 Sept. 1984; "The Autobiographical Imperative: Kotik Letaev and Related Works," Int'l Conf. on Belyi at Columbia Univ., 11-15 June 1984; "The Cognitive Structure of *Kotik Letaev*," NEMLA, Philadelphia, 30 March 1984.

Astman, Marina. "Turgenev i simvolizm." *Transactions*, Vol. XVI (1983), 165-174.

PAPERS: *A Sportsman's Sketches*: 'Chertopkhanov i Nedopuskin' and 'The Death of Chertopkhanov': An Analysis," Turgenev Symposium, Yale Univ., April 1983; "Turgenev's and Kafka's 'Country Doctor': A Comparative Analysis," AAT-SEEL, New York, Dec. 1983; "Images of Women in Russian Literature," N.Y. Alumnae Program in the Arts, Barnard College Club, 3 Dec. 1984; "Women in Soviet Fiction of the Past Decade," AATSEEL, Washington, 27-29 Dec. 1984.

Dvoichenko-Markov, Demetrius. "The Vlachs: The Latin-Speaking Population of Eastern Europe," *Byzantion*, t. LIV, fasc. 2 (1984), 508-526.

REVIEW:

Alain Ducellier. *La façade maritime de l'Albanie au Moyen age Durazzo et Valona du XI-e au XV-e siècle*. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1981 (*Canadian Slavonic Papers*, Vol. 26, No. 2/3 [Sept. 1984], 279-280).

Ermolaev, Herman. "Proshloe i nastoiashchee v 'Starike' Iurii Trifonova." *RLJ*, Vol. 37, No. 128 (Fall 1983), 131-145.

_____. "Solzhenitsyn's Self-Censorship: Two Versions of *The First Circle*." *RLJ*, Vol. 37, No. 129-130 (Winter-Spring 1984), 177-185.

_____. "Sholokhov, Mikhail." In: *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*. Revised Ed., Vol. 4 (New York: Ungar, 1984), 211-212.

REVIEWS:

Edward J. Brown. *Russian Literature Since the Revolution*. Rev. and Enl. Ed. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1982 (*SR*, Vol. 42, No. 4 [Winter 1983], 724-725).

Konstantin Priimi. *S vekom naravne: Stat'i o tvorchestve M.A. Sholokhova*. Rostov-on-Don, 1981 (*SEEJ*, Vol. 27, No. 2 [Summer 1983], 266-268).

Geir Kjetsaa et al. *The Authorship of "The Quiet Don"*. Oslo: Solum Forlag and Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1984 (*RLJ*, Vol. 38, No. 129-130 [Winter-Spring 1984], 315-317).

Sergei Klychkov. *Sakharnyi nemets*. 2nd Ed. Moscow: Federatsiia, 1929; Reprinted, Paris: YMCA Press, 1983 (*RR*, Vol. 43, No. 3 [July 1984], 325-326).

Filipp, Valerie. "Tema begstva u Vasiliiia Aksenova," *NZh*, No. 151 (1983).

_____. with Zoya Yurieff. "O poetike strakha v povesti Gogolia 'Vii'." *Transactions*, Vol. XVII (1984), 3-21.

PAPERS: "O stile i iazyke proizvedenii Vasiliiia Aksenova," Symposium on Contemp. Russian Lit. in Exile, Russian School, Norwich Univ., 10 July 1983; "On the Origin of Slavic Languages," Russian School, Norwich Univ., June 1984.

Filippov, Boris. *Izbrannoe*. London: Overseas Publications, 1984.

_____. "Predislovie." In: Mikhail Agurskii. *Sovetskii Golem*. London, 1983.

_____. "Vstupit. stat'ia." In: Boris Nartsissov. *Pis'mo samomu sebe. Prosa i stikhi*. N.Y., 1983.

_____, ed. Sergei Gollerbakh. *Zametki Khudozhnika*. London, 1983.

_____, ed. Sergei Rafal'skii. *Chto bylo i chego ne bylo*. London, 1984.

_____, with V. M. Medish, eds. *Iumor i satira poslerevoliutsionnoi Rossii. Antologija*. 2 vols. London, 1983.

_____, with G. P. Struve and N. A. Struve, eds. *Anna Akhmatova. Sochineniia*. Vol. 3. Paris, 1983.

_____, with G. P. Struve, N. A. Struve, and A. N. Tiurin, eds. Maksimilian Voloshin. *Stikhotvoreniia i poemy*. 2 vols. Paris, 1982-1984.

Filips-Juswigg, Katherina. "Doktorskie dissertatsii o Turgeneve v Amerike." *Transactions*, Vol. XVI (1983), 343-346.

_____, with Jo Anne Murphy. "Bibliography of Publications in English on I. S. Turgenev for 1965-1980." *Transactions*, Vol. XVI (1983), 347-353.

REVIEWS:

Berman et al., eds. *Katalog*. Ann Arbor: Ardis, 1982 (*World Literature Today*, vol. 57 [summer 1983]).

N. A. Teffi. *Gorodok*. Pref. by Edythe Haber. New York: Russica, 1982 (*World Literature Today*, vol. 58 [Winter 1984]).

PAPERS: "Russian Dissident Literature in the 1970s," Midwest Slavic Conference, Chicago, 6-8 May 1983; "A New 'Overcoat' in Contemporary Russian Literature," Wisconsin Chapter, AATSEEL, Madison, 23 April 1983.

Grebenschikov, Vladimir. "The Eastern Orthodox Church and the Russian Community in Canada." In: T. F. Jeletzky, ed., *Russian Canadians: Their Past and Present* (Ottawa: Borealis Press, 1983), pp. 131-151.

_____. Member of Editorial Board in above collection.

_____, Ed. Special issue on "Utopia, Anti-Utopia and Reality," *Working Papers of the Russian School, Norwich University*, Norwich Univ., 1984.

_____. "Utopia and Anti-Utopia in the Literature of the Past." In: *Working Papers of the Russian School, Norwich University* (Northfield, Vt.: Russian School, Norwich University, 1984), pp. 8-19.

REVIEW:

Prince Gr. Trubetskoi. *Gody smuty i nadezhd, 1917-1919*. Montreal: R/U/S Publ., 1982 (RLJ, Vol. 37, No. 126-127 [1983], 283-284).

Jernakoff, Nadja. "'Dostoevsky and Turgenev': First Translation into Russian of a Chapter from Liubov' Dostoevsky's Reminiscences." *Transactions*, Vol. XVI (1983), 319-331.

_____, transl. and ed. Evgenii Vaghin, "Dostoevsky Behind Barbed Wire." NR, Vol. 35, No. 15 (1983), 938.

_____. "Ostrovsky, N.A." In: *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, Rev. Ed., Vol. 3 (N.Y.: Ungar, 1983), p. 447.

_____. "Panova, V. F." In: *Ibid.*, pp. 469-470.

_____. "Two Versions of Gogol's 'Portrait'." *Transactions*, Vol. XVII (1984), 23-47.

PAPERS: "Georgii Vladimov: A Dissident Writer in the West," St. George's Church, Schenectady, 10 Oct. 1983; "A Second Look at Turgenev's *First Love*," AATSEEL, New York, 28 Dec. 1983.

Klimoff, Alexis. "Solzhenitsyn, Aleksandr Isaevich." In: *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, Rev. Ed., Vol. 4 (N.Y.: Ungar, 1984), pp. 272-277.

- _____, trans. Aleksandr Solzhenitsyn, "Communism at the End of the Brezhnev Era." *NR*, Vol. 35, No. 1 (Jan 21, 1983), 28-34.
- _____, trans. "The Templeton Address" by Aleksandr Solzhenitsyn. Published as "Godlessness, the First Step to the Gulag" in *The Times* (London), 11 May 1983, p. 10 and as "Men Have Forgotten God" in *NR*, Vol. 35, No. 14 (July 22, 1983), 372-376.
- _____, with Michael Nicholson, translators. Aleksandr Solzhenitsyn. "Key Moments in Modern Japanese History." *NR*, Vol. 35, No. 24 (Dec 9, 1983), 1536-1546.
- _____, ed. Special issue of *RV* dedicated to I.A. Il'in: *RV*, No. 23 (1983).

REVIEWS:

- A.D.P. Briggs. *Alexander Pushkin: A Critical Study*. London, 1983 (*RR*, Vol. 42, No. 2 [1983], 342-3).
- D. D. Blagoi. *The Sacred Lyre: Essays in the Life and Work of Alexander Pushkin*. Moscow, 1983 (*Choice*, March 1984, p. 196).
- Mikhail Lermontov. *Major Poetical Works*. Tr. Anatoly Liberman. Minneapolis, 1984 (*Choice*, Sept. 1984, p. 258).
- A. S. Pushkin. *Collected Narrative and Lyrical Poetry*. Tr. Walter Arndt. Ann Arbor, 1984 (*Choice*, Sept. 1984, p. 259).

LECTURES AND PAPERS: "Slavianofily," Orthodox Conference, Spring Valley, 3 Sept. 1983; "Turgenev's 'Stuchit': The Poetics of Uncertainty," NEMLA, Philadelphia, 30 March 1984; "The Slavophiles and Russia," Commencement address, Holy Trinity Seminary, Jordanville, 17 June 1984.

Konstantinov, Rev. Dimitri. *Stations of the Cross: The Russian Orthodox Church, 1970-1980*. London, Ontario: Zaria, 1984.

- _____. "O prepodobnom Serafime Sarovskom." *GZ*, No. 27 (1983), pp. 27-28.
- _____. "Ispovedanie." *GZ*, No. 28 (1983), pp. 37-39.
- _____. "Miunkhenskii institut." *GZ*, No. 29 (1983), pp. 13-21.
- _____. "Osuzhdenie i opravdanie." *GZ*, No. 31 (1983), pp. 33-35.
- _____. "Russkaia pravoslavnaia tserkov' v SSSR v pervoi polovine vos'midesiatykh godov." *GZ*, No. 32 (1984), pp. 19-30.
- _____. "Predatel'stvo." *GZ*, No. 33 (1984), pp. 32-34.
- _____. "Iubileinaia trevoga." *GZ* No. 34 (1984), pp. 29-32.

Kormilev, Nicholas A. "A New Species of the Genus *Phymata* Latreille from Mexico." *Jour. Georgia Ent. Soc.*, Vol. 18 (1983), 138-141.

- _____. "New Oriental Aridid Bugs in the Collections of the British Museum. (Natural History; Insecta-Hemiptera)." *Jour. Nat. Hist.*, Vol. 17 (1983), 437-469.
- _____. "Five New Species of the Neotropical Arididae (Hemiptera)." *Rev. Brasil. Ent.*, Vol. 26 (1983), 269-275.
- _____. "On the Homonymy of *Hybocoris* Kormilev, 1982 (Hemiptera: Aradidae)." *Proc. Ent. Soc. Washington*, Vol. 85 (1983), 690.
- _____. "Two New Species of Neotropical Aradidae and Notes on the Genus *Glyptocoris* Harris and Drake (Hemiptera)." *Proc. Ent. Soc. Washington*, Vol. 85 (1983), 818-821.
- _____. "A New Species of the Genus *Chinessa* Usinger and Matsuda, 1959, from Papua, New Guinea (Hemiptera: Aradidae)." *Pan-Pacific Entomologist*, Vol. 60 (1984), 76-78.
- _____. "Keys to the Genera and Descriptions of the New Taxa of Macrocephaline Ambush Bugs (Heteroptera: Phymatidae)." *Jour. Nat. Hist.*, Vol. 18 (1984), 623-637.

Krugovoy, George. "Diuk Stepanovich: Zapadno-russkii bogatyr' s drevneiranskim predkom." *Transactions*, Vol. XVII (1984), 231-252.

REVIEW:

Canadian-American Slavic Studies, Vol. 15, Nos. 2-3 (1981). Special issue dedicated to Mikail Bulgakov, ed. by Nadine Natov (*Transactions*, Vol. XVI [1983], 396-399).

PAPER: "Delo o pokhishchennoi rukopisi: Bulgakov, Gogol', Gofman," Int'l Symposium on Mikhail Bulgakov, Univ. of Milan, 20 Sept. 1984.

Lupinin, Nickolas. *Religious Revolt in the XVIIth Century: The Schism of the Russian Church*. Princeton, N.J.: The Kingston Press, 1984.

Natov, A. [Ivanov, A.] "Sud'ba perstnia A.S. Pushkina," *NZh*, No. 151 (1983), 103-115.

_____. "I. S. Turgenev i Literaturnyi Fond." *Transactions*, Vol. XVI (1983), 241-276.

_____. "Russkaia periodicheskaia pechat' vtoroi poloviny XIX veka." *NZh*, No. 155 (1984), 185-208.

_____. "D. I. Mendeleev i ekonomicheskoe razvitie Rossii." *NZh*, No. 157 (1984), 211-228.

_____. "Novoe prochtenie *Vybrannykh mest iz perezpiski s druž'iami*." *Transactions*, Vol. XVII (1984), 171-191.

Natov, Nadine. "Philosophical Subtext in the Novel *The Possessed*." In: *Actualité de Dostoevskij* (Genoa: La Quercia Edizioni, 1983), pp. 20-33.

_____. "L'Interprétation scénique des *Possédés*." In: *Dostoievski* (Lagrasse: Editions Verdier, 1983), pp. 61-70.

_____. "Dostoevsky's Response to Diderot." In: *Dostojevskij und die Literatur*. Vorträge auf der 3. Internationalen Tagung des Slaven komitets in München 12.-14. Oktober 1981 (Köln-Wien: Böhlau Verlag, 1983), pp. 30-56.

_____. "O 'misticheskikh' povestiakh Turgeneva." *Transactions*, Vol. XVI (1983), pp. 113-149.

_____. "Znachenie Obraza maski i maskarada v poezii A. Bloka." In: *Atti del Symposium "Alexander Blok"* (Milan: Univ. of Milan, 1984), pp. 443-454.

_____. "L'image de l'Allemagne dans les oeuvres de Tourguéniev." *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, No. 7 (1984), 83-100.

_____. "Mikhail Bulgakov i Gogol'. Opyt sopostavitel'nogo analiza." *Transactions*, Vol. XVII (1984), pp. 82-114.

PAPERS: "Turgenev's Story 'Clara Milich': A New Interpretation," Turgenev Symposium, Yale Univ., 9 April 1983; "The Theme of 'Chantage' (Blackmail) in Dostoevsky's Later Novels," 5th Int'l Dostoevsky Symposium, Cerisy-la-Salle, France, 20 Aug. 1983; "Obraz Germanii v proizvedeniakh Turgeneva," Int'l Congress on Turgenev, Bougival, France, 2 Sept. 1983; "The Problem of Guilt in the Work of Mikhail Bulgakov," Int'l Symposium on Bulgakov, Gargnano del Garda, Italy, 18 Sept. 1984; "On the Current State of the Periodical *Dostoevsky Studies* and on the Preparation of the VIth International Dostoevsky Symposium in England," AATSEEL, Washington, Dec. 1984.

Obolensky Alexander. "Gogol and Hieronymous Bosch: A Comparative Essay." *Transactions*, Vol. XVII (1984), pp. 115-132.

Olkhovsky, Yuri. *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann Arbor: UMI Press, 1983.

———. "Interv'iu s Arkadiem Shevchenko." *Kontinent*, No. 35 (1983), 413-436.
———, co-editor. *Proceedings of Radio Liberty Conference on Broadcasting and Russian National Consciousness*. Munich, 1984.

Poltoratzky, Nikolai P. "Zapisi I. A. Il'ina o russkoi revoliutsii i bol'shevizme." *RV*, No. 23 (1983), pp. 119-126.

———. "Ivan Aleksandrovich Il'in. K stoletiiu so dnia rozhdeniia, 1883-1983." *RV*, No. 24 (1983), pp. 38-109.

———. "P. B. Struve i I. S. Turgenev (I. S. Turgenev v kharakteristike P. B. Struve)." *Transactions*, Vol. XVI (1983), pp. 277-307.

———. "K 30-letiiu so dnia smerti I. A. Il'ina." *RV*, No. 27-28 (1984), pp. 10-14.

———. "I. A. Il' in o Gogole." *Transactions*, Vol. XVII (1984), pp. 143-170.

———, ed. I. A. Il'in. "O revoliutsii." *RV*, No. 23 (1983), pp. 45-118.

———, ed. I. A. Il'in. "O religioznom krizise nashikh dnei." *RV*, No. 27-28 (1984), pp. 15-50.

———, ed. I. A. Il'in. "O soprotivlenii zlu siloi." *Veche*, No. 16 (1984), pp. 11-34.

LECTURES AND PAPERS: "I. A. Il'in (K stoletiiu so dnia rozhdeniia)," Russian Literary Society, Pittsburgh, 26 March 1983; "Piatyi Mezhdunarodnyi simposium, posviashchennyi Dostoevskomu," Russian Literary Society, Pittsburgh, 17 Sept. 1983; Tvorchestvo I. A. Bunina v otsenke I. A. Il'ina," Russian School, Middlebury College, 5 July 1984; "Kritika utopizma v dorevoliutsionnoi russkoi mysli," Symposium on Utopia, Anti-Utopia, and Reality, Russian School, Norwich University, 8 July 1984; "Revoliutsiia i bol'shevizm-kommunizm i ikh preodolenie v trudakh I. A. Il'ina," Eighth Orthodox Conference, Spring Valley, N. Y., 2 Sept. 1984; "Simposium v Vermonte i s"ezd v N'iu-Iorke," Russian Literary Society, Pittsburgh, 6 Oct. 1984.

Riasanovsky, Nicholas V. "Notes on the Emergence and Nature of the Russian Intelligentsia." In: T. G. Stavrou, ed., *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1983), pp. 3-25.

REVIEWS:

Joe Andrew. *Russian Writers and Society in the Second Half of the Nineteenth Century*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1982 (RR, Vol. 42, No. 1 [Jan. 1983], 122-123).

Andrée Monnier. *Un publiciste frondeur sous Catherine II. Nicolas Novikov*. Paris: Institut d'études slaves, 1981 (RR, Vol. 42, No. 1 [Jan. 1983], 105-106).

J. N. Westwood. *Endurance and Endeavour: Russian History, 1812-1980*, 2nd ed. New York: Oxford Univ. Press, 1981 (RR, Vol. 42, No. 1 [Jan. 1983], 106-107).

Peter L. Thorslev, Jr. *Romantic Contraries: Freedom versus Destiny (University Publishing New Books Supplement [Summer 1984])*.

Irma Haynman. *Evreiskaia diaspora i Rus' (Russian History/Histoire Russe*, No. 10, pt. 2 [1984], p. 243).

Werner G. Hahn. *Postwar Soviet Politics: The Fall of Zhdanov and the Defeat of Moderation, 1946-1953 (The Historian*, Vol. 46, No. 3 [May 1984], pp. 450-451).

Woodbury, James E. A.

PAPER: "Traditional Elements in the Poetry of Natal'ia Gorbanevskaia," AATSEEL, Washington, 28 Dec. 1984.

Yurieff, Zoya. "Wittlin, Józef." In: *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, Rev. Ed., Vol. 4 (N.Y.: Ungar, 1984), pp. 646-7.

———, with Valerie Filipp. "O poetike strakha v povesti Gogolia 'Vii'." *Transactions*, Vol. XVII (1984), pp. 3-21.

REVIEWS:

Temira Pachmuss, ed. *A Russian Cultural Revival: A Critical Anthology of Emigré Literature before 1939*. Knoxville: U. of Tennessee Press, 1981 (SR, Vol. 42, No. 2 [Summer 1983], 327-328).

Ustami Buninykh (Dnevniki . . . i drugie arkhivnye materialy) 3 vols. Ed. Militsa Grin. Frankfurt/M: Posev, 1977-82 (SR, Vol. 43, No. 2 [Summer 1984], 352-353).

PAPERS: "Naskol'ko sovremenen Gogol'?" Lecture, Pushkin Society, New York, 6 Feb. 1983; "Kazimierz Wierzynski in Russian: Confessions of a Translator," Polish Institute of Arts and Sciences in America, New York, 7 May 1983; "Kosmicheskaia tema v rannem tvorchestve Andreia Belogo," Int'l. Symposium on Belyi, Univ. of Bergamo, Italy, 15 Sept. 1984.

Глеб Петрович Струве (1898-1985)

4 июня 1985 г. скончался заслуженный профессор Калифорнийского университета в Беркли Глеб Петрович Струве. Его научная и литературная деятельность была богата и многообразна: историк литературы, литературный критик, поэт и переводчик, Глеб Струве посвятил свою жизнь изучению русской литературы двадцатого века. Первое издание его истории советской литературы (*Soviet Russian Literature*) вышло в 1935 г., а последнее — четвертое (*Russian Literature under Lenin and Stalin: 1917-1953*) — в 1971. Эта книга в различных изданиях была переведена на французский, немецкий и итальянский языки, существует она и в русском переводе для внутреннего употребления советских литературных чиновников. На этих книгах и на книге Струве о русской литературе в эмиграции (*Русская литература в изгнании*, 1956; 2-ое изд. 1984) учились поколения западных славистов.

В изучении русской советской литературы и литературы русской эмиграции он был пионером. После него о советской литературе писали многие, но несмотря на различия в подходах и объеме этих исследований, они так или иначе остаются в долгу у Глеба Струве. Заниматься же серьезно изучением эмигрантской литературы в период между Первой и Второй мировой войной без знакомства с его *Русской литературой в изгнании* фактически невозможно. Эту книгу Струве писал не только как историк и исследователь, но и как современник и участник, знавший лично многих из тех, о ком писал.

Старший сын Петра Струве, знаменитого экономиста и общественного деятеля в России и эмиграции, одного из виднейших представителей эпохи русского возрождения начала века, Глеб Петрович покинул Россию в декабре 1918 г. уже вполне сложившимся человеком, унаследовавшим лучшие традиции русской культуры, которая переживала бурный расцвет в предреволюционные годы. В Россию он больше не вернулся, сохранив до конца бескомпромиссно отрицательное отношение к советской власти. В 1921 г. Струве окончил Оксфордский университет, в двадцатые годы жил в Берлине и Париже, занимаясь журналистикой и сотрудничая в изданиях своего отца (*Русская Мысль*, *Возрождение*, *Россия*, *Россия и Славянство*). В 1932 г. он занял место лектора по русской литературе в Лондонской Школе Славяноведения, а в 1947 г. был приглашен профессором русской литературы в Калифорнийский университет в Беркли, где и оставался вплоть до выхода на пенсию в 1967 г.

Научная деятельность Глеба Струве не ограничивалась XX веком, он напечатал множество статей о писателях и поэтах XIX века, а в 1950 г. вышла его книга *Русский европеец. Материалы для биографии и характеристики кн. П. Б. Козловского*. Он также очень истересовался вопросами сравнительной литературы и культуры (в частности — русско-польскими и русско-английскими связями). Глеб Петрович обладал совершенно исключительной работоспособностью, его библиография (*California Slavic Studies*, vol. XI [1980], pp. 269-317, compiled by R. P. Hughes) охватывает период в 64 года и насчитывает свыше 900 названий. С ученым в нем совмещались журналист и страстный полемист, он отзывался в печати не только на книги и статьи, но и на события окружающей жизни.

Уникальным вкладом в изучение поэзии XX века явились монументальные издания произведений Ахматовой и Гумилева, Мандельштама, Волошина, Клюева и Заболоцкого, которые Глеб Петрович редактировал вместе с Б. А. Филипповым и Н. А. Струве. Для славистов среднего поколения изучение этих поэтов вполне отчетливо делится на два периода — *до* и *после* изданий Струве. Эти публикации способствовали все возрастающему интересу к поэзии послесимволистского периода, как на Западе, так и в Советском Союзе, где они сыграли решающую роль в решении опубликовать некоторых из этих поэтов. Появление же трехтомного издания сочинений Пастернака было поистине важнейшим событием в пастернаковедении. Даже теперь, почти четверть века спустя и невзирая на то, что уже появились многие ранее неопубликованные тексты, это издание остается основным. Следует напомнить, что вся эта огромная работа была проделана не только без доступа к архивам в Советском Союзе, но еще и по переписке, так как Струве жил в Калифорнии, а его соредакторы — на восточном побережье США или в Париже. И тем не менее все, что было доступно, вошло в эти тома.

Кроме увесистого тома *Неизданных писем* Марины Цветаевой, давно ставшего библиографической редкостью, Глеб Петрович опубликовал оставленные Цветаевой на Западе рукописи книги стихов *Лебединый стан* и поэмы *Перекон*, посвященных Добровольческой армии. Всегда внимательно следивший за развитием русской литературы и судьбами писателей в СССР, Струве первый выпустил стихи Иосифа Бродского, когда его имя на Западе было известно почти исключительно в связи с судом над поэтом, обвиненным в тунеядстве.

Ученики Глеба Струве составляют значительное число ныне активных американских славистов. Под его научным руководством было написано множество диссертаций, но число его учеников не ограничивалось теми, кто работал с ним в университете. Струве давно стал «классиком» в изучении русской литературы XX века, и к нему обращались за советами и помощью со всех концов света. На эти просьбы он неизменно быстро и щедро отзывался.

Об исключительной роли его в славяноведении XX века наглядно свидетельствует список академических наград, полученных профессором Струве. В 1971 г. ему был посвящен специальный том *California Slavic Studies*, научного журнала, одним из редакторов которого он был с самого его основания в 1960 г. Оставить редактирование журнала его вынудило только резко ухудшившееся зрение. В том же 1971 г. он получил почетную докторскую степень от Торонтского университета в Канаде; в 1973 г. он удостоился награды за свой исключительный вклад в развитие славяноведения в Америке от American Association for the Advancement of Slavic Studies, самой значительной ассоциации славяноведов в США; в 1978 г. он получил почетную наградную грамоту от Калифорнийского

университета. Струве также приглашали преподавать в Гарвардском, Вашингтонском и Колорадском университетах, а также и в университетах Индианы и Охайо, равно как и в Торонтском университете. В 1977 г. профессор Струве был выбран почетным председателем Русской Академической Группы в США.

Жизнь вдали от эмигрантских культурных центров заставляла его вести обширную переписку и, поскольку Глеб Петрович любил писать письма, его переписка была огромна. Многие годы он собирал редкие книги и документы. Его научный и личный архив будет служить источником изучения русской литературы и культуры XX века не одному поколению ученых.

Для своих многочисленных учеников, Глеб Струве был живым воплощением эпохи русского религиозно-философского и художественного возрождения начала XX века, и его смерть служит завершением этой необычайно богатой и разнообразной эпохи.

О. Раевская-Хьюз
Univ. of California
Berkeley

*
* *
*

Счастлив ученый, которому на протяжении жизни довелось написать книгу, имеющую центральное значение в его области. Профессор Струве написал две такие книги: *Russian Soviet Literature* (первое издание 1935 г.; последующие расширенные издания; переводы на французский, немецкий и итальянский языки. Существует даже неофициальный русский перевод, предназначенный для внутреннего пользования вершителей советской литературной политики). Вторая книга — *Русская литература в изгнании* (первое издание 1956 г., второе — 1984 г.). Более того, эти названия составляют часть библиографии, которая, будучи неполной, включает однако почти тысячу библиографических единиц.¹ Богатое и разнообразное литературное наследие профессора Струве, включающее и научные труды, и произведения публицистического характера, и, можно сказать, вся его жизнь, тем не менее преследовали всегда одну цель: стремление сохранить и правильно представить русскую литературу XX века, как в СССР, так и в эмиграции. Русскую литературу этого периода Струве рассматривает в органической цельности и полноте, будь то поэзия или проза, крупные произведения или более мелкие. Все эти явления Струве наблюдает на фоне кризисов и бедствий нашего катастрофического столетия. Это не означает, что профессор Струве не внес своего вклада, например, в сравнительное литературоведение или в изучение русской мысли девятнадцатого века. Многие его работы именно в этой области я считаю исключительно ценными и нужными. Выдвигая работы по двадцатому веку на первое место, я стремлюсь лишь как-то классифицировать его почти титанический труд. Исследователи новой и современной русской литературы всегда высоко расценивали как его

¹ "Gleb Struve: A Bibliography," compiled by Robert P. Hughes, *California Slavic Studies*, vol. XI (1960), pp. 269-317. Я щедро заимствую из этой библиографии, включая и прекрасное введение профессора Хьюза.

собственные мастерские работы, так и прекрасную подачу материала в сотрудничестве с Б. Филипповым. Им принадлежат замечательные издания поэзии Марины Цветаевой, Бориса Пастернака, Николая Гумилева, Осипа Мандельштама, Анны Ахматовой, Николая Заболоцкого и Максимилиана Волошина.

Г. П. Струве родился в 1898 г. в одной из выдающихся семей русской интеллигенции. Его воспитание совпало с эпохой так называемого Серебряного века и отразило широкий космополитизм, высокие требования и разнообразие культурных интересов, характерные для этой среды. Свободно владея несколькими иностранными языками, будучи с детства знаком с Европой, получив образование в Оксфорде (Баллиол Колледж), а также, конечно, в России, Струве был прекрасно подготовлен к тому, чтобы стать публицистом в Берлине или Париже, или заняться научной деятельностью в Лондоне или Беркли. Таким образом, особенно приспособляться к условиям жизни на Западе ему не пришлось. И в то же время трагедия России и русской литературы испытывалась им как собственная. Характерно, что этот выдающийся представитель русской культуры и один из ведущих ее истолкователей своего поколения ни разу не ступил на русскую почву после того, как ему удалось перейти финскую границу в 1918 г., настолько он был непримирим к советской системе.

Спустя десять лет (1922-32 гг.) главным образом журналистической работы в Германии и во Франции (часто вместе со своим выдающимся и широко известным отцом) и еще одно десятилетие преподавания в Лондонском университете, профессор Струве в 1946 году прибыл в Соединенные Штаты и стал преподавать на кафедре Славянских языков и литератур Калифорнийского университета в Беркли. Он оставался на этом месте до выхода на пенсию в 1967 г. За это время он стал одним из самых значительных деятелей того удивительного периода расцвета славяноведения в Америке, которое наступило после Второй мировой войны. Автор многочисленных трудов, профессор Струве был одновременно неутомимым преподавателем, глубоко преданным своему делу. Он с одинаковым вниманием относился и к студентам младших курсов, только учившимся читать и писать по-русски, и к аспирантам, уже имеющим опыт научной работы. Его бывшие докторанты — теперь профессора — Герман Ермолаев, Ольга Хьюз, Роберт Хьюз, Симон Карлинский, Владимир Марков, Алекс Шейн, Эрвин Тытуник — называю лишь немногих, главным образом участников шестого тома издания *California Slavic Studies*, который был издан в честь профессора Струве² — продолжают развивать дело своего учителя на широком поприще современной русской литературы.

С Глебом Петровичем Струве я лично познакомился в 1957 году, когда сам стал профессором на кафедре истории в Беркли. Мы вместе с ним приступили к изданию *California Slavic Studies*, которое началось в 1960 году, и продолжали эту работу почти до последнего времени, когда ослабленное зрение помешало Глебу Петровичу продолжать работу в этом издании. В последствии, профессора Томас Экман, Хью МакЛин и Хенрик Бирнбом вошли в это издание как соредакторы. Мне приходилось часто работать совместно с профессором Струве и в других начинаниях, и на меня произвели неизгладимое впечатление его огромная работоспособность, его научная добросовестность и точность, его строгость в подходе к своим редакторским обязанностям и к научным проблемам — тут он

² *California Slavic Studies*, vol. VI (1971), a *Festschrift* for Professor Struve. Профессора Роберт Хьюз, Симон Карлинский и Владимир Марков участвовали в этом томе как редакторы, специально приглашенные со стороны.

неумолимо стремился к совершенству. Все его суждения, иногда довольно суровые, были всегда тщательно обдуманы и глубоко обоснованы. Он говорил, что от ошибок или опечаток он просто заболел. Поэтому, вероятно, их бывало так мало в наших публикациях. Во многих отношениях профессор Струве был идеальным редактором. Но меня особенно поражали энциклопедические знания моего коллеги в области русской литературы. Когда дело шло об эпохе Серебряного века, профессор Струве соединял теоретические знания с личными впечатлениями участника. Это последнее редкое и ценное качество становилось с течением времени все более и более редко встречающимся и, поэтому, особенно ценным.

Профессор Струве пользовался широким признанием в своей области и бесспорным научным авторитетом не только на Западе, но и в России, где его научный вес измеряется не официальным признанием, а огромным интересом к его работе и нападками на него. Будучи весьма преуспевающим академиком, профессор Струве получил, как говорится, свою долю академических наград, и его заслуги были не раз официально отмечены. Можно упомянуть хотя бы почетную докторскую степень, полученную им в 1971 году от Торонтского университета и награду «за особые заслуги» от Американской ассоциации славяноведения в 1973 году.³ Кроме того, в 1978 г. ему была вручена «Почетная Грамота Университета Беркли,» которая является высшей наградой присуждаемой Калифорнийским университетом в Беркли членам своей профессуры. Помимо этого, профессор Струве часто удостоивался поощрительных и наградных ссуд на академическую работу. Вспоминаю, как я был озадачен, когда в связи с одной такой дотацией меня спросили, находится ли профессор Струве, по моему мнению, в первой половине или в первой четверти специалистов по русским предметам, или же среди высших десяти процентов. Не помню точно, что я тогда ответил, но сейчас, заканчивая эти строки, вместо такого рода численной оценки, я позволю себе во второй раз обратиться к Ильфу и Петрову.⁴

³ В этой Грамоте говорится:

Новатор в области советской и эмигрантской русской литературы, Вы часто первым обращали внимание на новых или незаслуженно забытых писателей. На протяжении четверти века, Вы в качестве преподавателя и руководителя научных исследований, вдохновляли несколько поколений ученых в области литературы. Опубликованные Вами труды охватывают всю историю русской литературы и являются примером для всех нас. Для Ваших учеников, для Ваших коллег и друзей, которые чтят Вас как педагога, исследователя и редактора, Вы воплощаете в себе уникальную работоспособность, редкую преданность делу и великолепную комбинацию научной и человеческой добросовестности.

⁴ В первый раз я цитировал их в своей рецензии на новую книгу Александра Гершенкрона.

Характеризуя представителя русской интеллектуальной элиты, они пишут:
«Таких людей больше нет, а скоро их и совсем не будет.»

Поистине, их больше нет.

Николай Рязановский
Калифорнийский университет
в Беркли
(перевод Олега Ильинского*)

* The original English text of this obituary was published in *Slavic Review*, vol. 44, N° 3 (Fall 1985), pp. 611-612. The editors wish to thank *Slavic Review* for permission to publish this translation.