

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

Э. С. Афанасьев

Человек и природа в повествовательной прозе А. П. Чехова

В статье рассматривается специфика постклассического реализма Чехова, эпическая его сущность, основывающаяся на центристических и центробежных факторах бытия природы и человека.

Ключевые слова: постклассический реализм, реалистический эпос Чехова, онтологический статус чеховского героя, герой как субъект личного бытия, иронический модус.

E. S. Afanasiev

Person and Nature in A. P. Chekhov's Narrative Prose

In the article specificity of Chekhov's post-classical realism, its epic essence which is based on centripetal and centrifugal factors of life of the nature and the person is considered.

Keywords: post-classical realism, Chekhov's realistic epos, an ontological status of Chekhov's hero, a hero as a subject of personal life, ironical modus.

«В повествовательной прозе Чехова есть общая закономерность: движения души человеческой пробуждают далекое эхо в природе, и чем живее душа, тем сильнее порывы к воле, тем звонче отзывается это симфоническое эхо» [3, с. 310].

Действительно, закономерность, только порядок отношений человека с природой обратный: природа пробуждает в душе человека сознание своего родства с ней, впрочем, не очень-то и близкого: «Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко, и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека» [10, т. 10, с. 202]. Праздничный облик природы, ее инаковость, загадочность ее бытия, которое человек почему-то представляет себе царством свободы, порождает в нем ощущение собственной своей несвободы в границах личного своего бытия. И в кругозоре чеховского повествователя природа величественнее, краше, внушительнее человеческого существования. Достаточно вспомнить финал рассказа «Гусев», где повествователь уводит читателя из душного, тесного судового лазарета, в котором едва теплится жизнь и куда то и дело заглядывает смерть, в просторы безбрежного океана с яркими

его красками, которым нет названия на человеческом языке, под высокое, распахнувшееся над океаном небо.

Артур Шопенгауэр так объяснял феномен эстетического воздействия природы на человека: «Если зрелище прекрасного ландшафта производит на нас такое отрадное впечатление, то этому способствует, между прочим, глубокая *правдивость и последовательность* природы», которая «руководствуется аналогом логической последовательности – законом причинности, явной связью причин и действий <...>. Вот почему в природе так идеально равномерно, последовательно, стройно и до мелочей правильно, здесь нет никаких уловок и лазеек. Если рассматривать красивый пейзаж исключительно как мозговой феномен, то из всех сложных мозговых феноменов это – единственный, который всегда отличается безусловной правильностью и безукоризненным совершенством; все же остальные, в особенности наши собственные умственные операции, и по форме, и по содержанию в большей или меньшей степени сопряжены с изъянами и неточностями. Этим преимуществом, которое отличает созерцание красот природы от других феноменов мозга, объясняется прежде всего то гармоничное и умиротворяющее действие впечатления, какое они производят на нас, и то благоприятное

влияние, какое они оказывают на наше мышление <...>. Красивый пейзаж является поэтому катарсическим средством для духа, как музыка <...>» [11, т. 2, с. 337–338].

Природа пробуждает в человеке способность созерцания своей собственной сущности, – по Шопенгауэру, – «воли». «Воля как вещь в себе составляет внутреннюю, истинную и неразрушимую сущность человека, но сама она бессознательна», – писал Шопенгауэр [11, т. 2, с. 165]; «волю мы сознаем как внутреннее начало нашего существа» [11, т. 1, с. 113], а основу этого существа составляют «желания» [11, т. 1, с. 251]. «Воля» как сущность всех вещей и движущее начало миропорядка идеально осуществляется в природе; в бытии человека она находится под контролем интеллекта, относящегося к «воле» как форма к содержанию. Если «желания составляют основу его (человека. – Э. А.) существа» [Там же], и «нет, в сущности, другого наслаждения, как употреблять и чувствовать собственные силы <...>» [11, т. 1, с. 261], то интеллектуальная деятельность сама по себе, вне опоры на воления человека, является игрой воображения и не только не способна быть генератором его положительных эмоций, но и становится симптомом внутренней его опустошенности: «Если же у человека не оказывается объектов желаний, потому что слишком легкое удовлетворение тотчас же отнимает их у него, то его одолевает страшная пустота и скука, то есть его существо и сама жизнь становится для него невыносимым бременем» [11, т. 1, с. 265].

В такой ситуации оказался пресыщенный плотскими удовольствиями Пьер Безухов, мучительно и бесплодно искавший некую точку опоры в своем существовании: «Как будто в голове его свернулся тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. Винт не входил дальше, не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, все на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его» [7, т. 5, с. 70]. Концепт «воля» у Шопенгауэра аналогичен концепту «сила жизни» у автора «Войны и мира» и осмысливается тем и другим как начало центроустраивающее, на котором основывается общая жизнь всех людей и общность человека с природой. Подлинная жизнь, по Шопенгауэру, это созерцание, переживание «воли»; рефлексия – только представление о «воле», ее отражение в сознании индивида. Шопенгауэр так рассуждает о природе эгоизма: «я» – воля и представление (иначе – я сознаю свое существование), другой – только представление. В то время как каждый непосредственно дан самому себе как целая воля и целый представ-

ляющий, остальные даны ему прежде всего лишь как его представления <...>» [11, т. 1, с. 284]. Если человек свободен от «служения воле», он становится «чистым субъектом познания» и выпадает из мира, утрачивая ощущение живой связи с ним.

Ставя своих героев перед лицом природы, автор «Войны и мира» как бы диагностирует внутреннее их состояние. Андрей Болконский, переживающий накануне Бородинского сражения внутренний кризис – утрату желаний, «силы жизни», а следовательно, и способности *созерцать* сущность миропорядка, видит природу отчужденной, не «сопряженной» с его «я»; в его сознании «прервалась связь вещей: «Он живо представил себе отсутствие себя в этой жизни. И эти березы с их светом и тенью, и эти курчавые облака, и этот дым костров вокруг – все вдруг преобразилось для него и показалось чем-то страшным и угрожающим. Мороз пробежал по его спине» [7, т. 6, с. 212]. Напротив, вследствие пережитых Пьером Безуховым в плену телесных и душевных страданий в нем просыпается желание жить, детски-бессознательное ощущение радости бытия и гармонии с миром: «Пьер взглянул на небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я!» – думал Пьер» [7, т. 7, с. 115]. Чисто психический акт – бессознательная «сила жизни» – «роднит» человека с природой.

Так соотносятся человек и природа в реалистическом эпосе Льва Толстого. Актуальна ли такого рода корреляция между человеком и природой в мире Чехова? Чеховская новеллистика как будто не дает нам оснований видеть в его художественном мире эпическое начало, то есть наличие в нем миропорядка, общего для природы и человека. Как писал Б. М. Эйхенбаум, «вся система Чехова построена на лирике – смехе и грусти; эпическое начало никак не соответствовало его методу» [12, с. 367]. Сходную точку зрения находим у В. Я. Лакшина: «Вместо эпического взгляда на мир, у Чехова – лирика и ирония, трезвый и тонкий скептицизм, разлитый во всем и не коснувшийся разве что мечты и надежды» [5, с. 322–323]. Так ли это?

В рассказе Чехова «Счастье» (1888 г.) человек предстает в контексте мира природного. Все объекты повествования – персонажи, природные существа, предметы и явления природного мира объединены отношениями соприсутствия и образуют эпический план рассказа. Одновременно все они – «субъекты» целостного мира, различно себя проявляющие. События здесь – циклы природных состояний, определяющие жизнедеятельность как природного мира, так и человека. Центральным

мотив рассказа – мотив жизни, не прекращающейся ни на минуту; он объемлет, включает в себя различные ее проявления: «У широкой степной дороги <...> ночевала отара овец <...>. Овцы спали <...>. В сонном, застывшем воздухе стоял монотонный шум <...>, непрерывно трещали кузнечики, пели перепела, да на версту от отары в балке <...> лениво посвистывали молодые соловьи» [т. 6, с. 210]. Природные существа и предметы (могильные и сторожевые курганы) уподобляются человеку в качестве субъектов бытия, но отличаются от него специфическими признаками, прежде всего отсутствием рефлексии о смысле жизни. Высказывание старого пастуха о кладах, зарытых в степи и недоступных простому человеку, его мечты о счастье отнюдь не являются «центром ориентации» читателя, а всего лишь одним из сущностных признаков человека, отличающих его от природного мира. Эмоциональное высказывание старого пастуха – это симптом извечного порыва человека к свободе, так же ему внеположной, как и существам природным. Природа, как и человек, подлжит миропорядку с присущими ему закономерностями, отдельными фазами цикла природных состояний – «пробуждение», «ликование», «сон», составляющими фабульную основу рассказа.

Более развернуто природность человека представлена в повести «Степь». В самом ее начале рассказчик в эмоциональной форме манифестирует устойчивое мироощущение человека, которое выражается через оппозицию «жизнь / не жизнь». Степь так же «ликует», так же «тоскует» о жизни, как и человек. Такова насквозь эмоциональная природа мироощущения чеховского героя, субъекта личного бытия. В русле экзистенциального мироощущения рассказчик – «лирический субъект» – моделирует в повести бытийные ситуации – от предельного «холода» жизни – «одиначества, которое ждет каждого из нас в могиле» [т. 7, с. 66], до мощного эмоционального подъема, высокого чувства единения с природой: «...душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей» [т. 7, с. 46].

Чеховский герой – аналог реального единичного человека – явление феноменальное, «случайное», неспособное к самоидентификации, осмыслению своего места в мире, помещен в ситуацию личного своего бытия и тем самым в ситуацию «пребывания человека в мире» [6, с. 117] и эмоционально эту ситуацию переживающий. «Тоска по жизни», желание эмоционально насыщенного и в этом смысле полноценного личного бытия – доминанта внутреннего его состояния. Концепт «воля» у Шо-

пенгауэра, концепт «сила жизни» у Толстого и концепт «тоска по жизни» у Чехова в сущности одного корня – они одинаково основываются на способности человека «жить» – эмоционально *переживать* личное свое бытие, свое «пребывание в мире». У Шопенгауэра, как и у Толстого, созерцание «воли» или «силы жизни», то есть реальное их переживание, означает свободу, интеллектуальный же подход к этим субстанциям – необходимость. «Вопрос состоит в том, – пишет Толстой, – что, глядя на человека как на предмет наблюдения <...>, мы находим общий закон необходимости, которому он подлжит так же, как и все существующее. Глядя же на него из себя, как на то, что мы сознаем, мы чувствуем себя свободными» [7, т. 7, с. 337]. И у Чехова герой сознает себя существом свободным, то есть желающим. Ощущение же необходимости обусловлено наличием у него «футляра», то есть жизненного статуса, обеспечивающего человеку его особое место среди людей. Такова природа внутреннего конфликта в мире Чехова, порождающая иронический эффект [1].

В эпосе Толстого отношения человека с природой вариативны, поскольку сама эстетическая концепция человека многосложна: здесь имеет значение плотская или духовная ориентация человека, богатство или бедность его природы, социальный статус. Синхронизируя бытие природы и человека, Чехов акцентирует эмоциональную сущность мироощущения своего героя («природное» в нем) и стремление освободиться от «футляра» («человеческое»). Весенняя природа словно приглашает человека разделить с ней ее праздник: «Какой был шум! Казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз! <...>. О, как одиноко в поле ночью среди этого пения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться <...>» [т. 10, с. 173]. Этот фрагмент из повести «В овраге», когда Липа идет по полю с мертвым ребенком на руках, типичен для мира Чехова: именно перед лицом природы чеховский герой остро, драматически сознает бремя человеческого существования.

Постоянно сопутствующая чеховскому герою «тоска по жизни», желание освободиться от собственного «футляра» – главный мотив повествовательных и драматических произведений Чехова. Природа как воплощенная его мечта о царстве свободы подогревает это желание. В «маленькой трилогии» старости Мавра, не выходящая всю

свою жизнь за околицу родного села, представляется Буркину аномалией, поскольку странно и даже страшно представить себе свое подобие в этом примитивном существе. Так возникает потребность дистанцироваться от таких феноменов, признать их загадками природы, проявлением агавизма, результатом психического отклонения, убогого представления о счастье, одержимости страстью к деньгам и так далее. Так появляются в трилогии фигуры Беликова, Николая Иваныча, Пелагеи и Никанора, скотопромышленника, озабоченного тем, чтобы не пропали деньги, запрятанные им в ногу, уже отделившейся от его тела; купец, съевший перед смертью деньги вприкуску с медом ... Своего рода чудаки...

В классическом реализме человек «литературен», поскольку он является объектом интенции эстетического сознания автора. Здесь литературный герой подобен артисту в спектакле, который на сцене не живет, а играет ту или иную роль, отрешаясь при этом от ипостаси своей индивидуальности.

Решая проблему автономности героя, Чехов пошел по пути устранения авторской интенции по отношению к герою. Не автор, а герой должен стать главной фигурой в произведении. Чехов, как и философы-феноменологи, разграничивает феномены физические и психические. Чехов селекционирует такие свойства реального человека, которые присущи *каждому* человеку, следовательно, свойства родовые, существенные, а именно – физические, душевные, умственные. Вот почему мы не видим в мире Чехова личности, протагониста в духе героев русского классического романа. Таков онтологический статус человека, человека реального, которому референтен чеховский герой. По этой причине автор не вправе делегировать герою каких-либо «особых» полномочий, внеположных его онтологическому статусу. Родовое, сущностное в чеховском герое обуславливает и характер фабулы в повествовательных и драматических произведениях писателя – «переживание» героем личного своего бытия в процессе становления его жизненного статуса.

Как и для феноменологов, любые оценки объективно сущего в мире Чехову интересны с точки зрения их оснований. Таким основанием для писателя является феномен сознания единичного человека в его интенциональной и идеальной сущности. Эти начала присущи оптике чеховского героя, сознание которого «литературно». Человек – существо, оценивающее всех и вся и при этом взыскующее идеала. Вот почему человек реальный так часто нас разочаровывает.

«Живописно» рассказавший историю Беликова Буркин предстает затем перед читателем человеком, мало похожим на «художника»: «Это был человек небольшого роста, толстый, совершенно лысый, с черной бородой чуть не по пояс ...» [т. 10, с. 53]. Своей внешностью Буркин похож на Афанасия Фета, поражавшего современников сочетанием несовместимых качеств – «прижимистого» помещика и величием лирического дара.

У Ивана Иваныча «странная» фамилия – Чимша-Гималайский; внешне («высокий худощавый старик с длинными усами» [Там же], а главное, своим темпераментом он вызывает в памяти читателя Дон-Кихота Ламанчского. Хотя явно не готов на подвиги. Действительность словно бы надсмехается над человеком, обманывая его ожидания встречи с героем. И как-то тягостно видеть несоответствие между интеллигентной внешностью Алехина («мужчина лет сорока, высокий, полный, с длинными волосами, похожий больше на профессора или художника, чем на помещика») и реальным образом его жизни – поденщика («На нем была белая, давно не мытая рубаха с веревочным пояском, вместо брюк кальсоны, и на сапогах тоже налипла грязь и солома. Нос и глаза были черны от пыли») [т. 10, с. 56].

И только природа чарует нас своей поэтичностью, поскольку, в отличие от «футлярного» человека, она безгранична. Природа декорирует действительность таким образом, что проза человеческого существования обретает видимость идиллии: «Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением, и что зла уже нет на земле, и все благополучно» [т. 10, с. 53]. Деревенская улица «усыпляется», приобретает в лунном свете, в объятиях ночной тишины идиллический образ существа, отдыхающего от житейской прозы. Так «литературное» сознание человека творит художественные миры, удовлетворяя извечную «тоску по жизни».

Природа – понуждающая человека сила, постоянно меняющая свое «лицо»: лунная ночь, туманное утро, дождливый день и ночь, солнечный полдень. Что побудило Буркина и Ивана Иваныча, городских жителей, оказаться на окраине села Мирносицкого? Что заставило их гостить в усадьбе Алехина? Сам факт рассказывания «историй» представлен как необходимость переждать дождливую погоду: «Теперь в окна было видно серое

небо и деревья, мокрые от дождя, в такую погоду некуда было деваться и ничего больше не оставалось, как только рассказывать и слушать» [т. 10, с. 67].

О привязанности человека к природе проникновенно говорит Иван Иванович: «А вы знаете, кто хоть раз в жизни поймал ерша или видел осенью перелетных дроздов <...>, тот уже не городской житель, и его до самой смерти будет потягивать на волю» [т. 10, с. 58]. Сам Иван Иванович блаженствует, купаясь под дождем, словно обнимаясь с природой, и в то же время не понимает стремления своего брата жить на природе – слишком уж неприглядно выглядывает новоявленный помещик.

Высказывания героев трилогий в форме рассказов – один из способов личного их бытия, отражающих специфику сознания человека. «Тоска по жизни» – циклообразующий мотив «маленькой трилогии». Чеховскому герою представляется, что человек слишком «узок» и готов удовольствоваться «тремя аршинами земли», тогда как (разве это не очевидно?), ему нужен «весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа» (Там же). Чеховский герой мыслит о жизни «литературно», предполагая в человеке значительные резервы внутренней свободы, которую рассказчики и манифестируют, воображая себя в роли «творца». Хотя перед их глазами все какие-то горемыки, люди несчастные, один другого причудливее. Впрочем, это прекрасный повод посмеяться, поскорбеть, вздохнуть, словом, излить свою «тоску по жизни». Рассказывая «истории» о других, герои трилогии рассказывают о себе самих.

Беликов, конечно, уникален по своей натуре, очень колоритный предмет изображения, а перипетии его жизни занимательны. Только рассказчику не удается от него освободиться, как это подобает творцу; Беликов как заноза засел в его душе – деспот, диктующий всем правила поведения. И даже «мыслящие, порядочные люди» перед ним испуганно пятятся. «Циркуляр» – это абсолютное выражение закона необходимости, которому, как оказалось, интеллигенции нечего противопоставить. Где же внутренняя свобода у людей, читающих «и Щедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее»? [т. 10, с. 44]. И разве сам Буркин не сознает своей зависимости от этого деспота – необходимости, угнетающей его и после смерти Беликова? Деспот не столько Беликов, исчезнувший как фантом, с легкой руки Коваленко, сколько скудость внутреннего потенциала единичного человека. Об этом – все «истории» рассказчиков, о самом для

них насущном, о том, что грузом лежит в их душах. «Луна-то, луна!» [т. 10, с. 53] – восклицает Буркин, выйдя из сарая и словно бы оказавшись в ином, праздничном мире, где нет Беликовых.

Иван Иванович отчетливее Буркина сознает значение субъективных факторов в личном бытии человека. Гражданская и даже философская патетика его рассказа о приземленности человеческих интересов, о равнодушии к человеческим страданиям, к драматизму бытия человека, об инертности, прозаичности пребывания на земле человека трансформируется в исповедь старика, страстно желающего жить, когда жизнь уже прожита. И прожита, по видимому, в состоянии полусна, если рассказчик так настойчиво советует Алехину: «Не давайте усыплять себя!». Его призыв к бодрой, деятельной жизни сопровождается «жалкой, просящей улыбкой, как будто просил лично для себя» [т. 10, с. 64]. Словно крик о помощи человека, осознавшего всю громадность дистанции, которая разделяет его идеальное представление о человеке от обыкновенного, хотя и темпераментного, ветеринарного врача.

Все рассказчики, хотя и смутно, сознают, что ключ к решению проблемы нормы поведения человека следует искать в себе самом. Об этом свидетельствует тот факт, что они «сбиваются» на исповедь. «Отдельный случай» Алехина – это история его любви, которая имела все условия быть счастливой. Искренняя, взаимная любовь... Разве это само по себе не счастье? Любовь преобразила скучную, однообразную жизнь сельского хозяина. Но вот парадокс: «Я был несчастлив» [т. 10, с. 71]. Принимая во внимание те обстоятельства, что это была любовь к замужней женщине, в семье которой Алехина принимали за «благородное существо», сам Алехин, как и его возлюбленная, имели все основания считать, что от жизни они получили подарок. Любовный напиток тем слаще, чем труднее доступен он человеку. Такова тайна любви. Алехин хотел бы пить из этой чаши до полного утоления любовной жажды, полагая, что имеет на это все права. Почему же так нелепо устроена жизнь, что его возлюбленной владеет человек, который в любовных романах коробил бы эстетическое чувство читателя своей несовместимостью с прекрасной своей половиной? Вместо того чтобы благословлять сошедшую на него любовь, Алехин мучается разгадкой тайн бытия человека: «я старался понять тайну молодой, красивой, умной женщины, которая выходит за неинтересного человека, почти старика <...>, имеет от него детей – понять тайну этого неинтересного человека, добряка, простака <...>, который верит, однако, в свое

право быть счастливым <...>» [Там же]. Но самая главная для Алехина тайна – сознание границы между ним и возлюбленной, через которую оба никак не могут переступить. В любовных отношениях закон необходимости осуществляется бескомпромиссно. Здесь желание внутренней свободы заявляет о себе особенно настойчиво. Как страдает другая любовная пара – Гуров и Анна Сергеевна («Дама с собачкой») – от сознания необходимости сохранять в тайне от всех их любовные отношения! Но что стало бы с их нежным чувством, переступи они незримую границу? Об этом поведал Толстой в романе, героиню которого тоже звали Анной.

Как только Алехин окончил свое повествование о несчастной любви, «выглянуло солнце. Буркин и Иван Иванович вышли на балкон; отсюда был прекрасный вид на сад и на плес, который теперь на солнце блестел, как зеркало [т. 10, с. 74]. Красоты природы, конечно, «лучше всяких рассказов» о «футлярных» людях. И все же человеку хотелось бы, чтобы и он обладал возможно большей внутренней свободой.

Выражая свои представления о жизни должной, рассказчики трилогии не могут не сознавать наличия в жизни неодолимого порядка вещей, и это сознание окрашивает финалы «историй» в элегический тон. «Тоска по жизни!»

В. И. Тюпа полагает, что эстетической доминантой творчества Чехова является драматизм: «Именно уединенность личного сознания в паре с мертвящей узостью социального характера и составляет источник чеховского драматизма» [8, с. 200]. Однако драматизм бытия человека предполагает наличие альтернатив в реализации внутреннего его потенциала – характерная ситуация классического реализма. Личное бытие единичного человека безальтернативно. Жизненный статус чеховского героя адекватен его внутреннему потенциалу. В основе динамики его становления лежат факторы родовые – рождение, взросление, старение, смерть, и эти этапы своего пребывания в мире чеховский герой эмоционально переживает. Поэтому нельзя согласиться с утверждением, что «концепция личности и составляет эпицентр художественного содержания чеховских рассказов зрелого периода, придавая им тональность глубокой, специфической философичности» [9, с. 55]. В дочеховском, классическом реализме человек художественно моделируется как «герой», с широким интеллектуальным кругозором, способный оппонировать авторской эстетической концепции человека. Чеховская установка на автономность героя, как бы пребывающего в мире действительном, «ориентирует узнавание героя не

на формы, уже прошедшие стилистическую обработку, – но на типологию, возникавшую в самой жизни, на те модели, которые служили целям социального общения и в свою очередь обладали своей непроизвольной эстетикой» [2, с. 71]. «В системе Чехова особое, новое значение получает, таким образом, социальная роль персонажа <...>. Но в то же время у Чехова герой отчуждается от своей социальной функции» [2, с. 74]. «Сквозь профессиональную пестроту <...> Чехов исследует единство эпохального сознания, исследует феномен русской интеллигенции <...>» [2, с. 75]. Особое качество этого сознания Л. Я. Гинзбург формулирует так: «Неблагополучием в чеховском мире охвачены все ...» [2, с. 76]. Причину этого явления исследователь усматривает в факторе социальном, в социальной действительности, «неудержимо теряющей стабильность старого сословного общества, дробящейся, профессионализирующейся, порождающей неустойчивые формы общежития» [Там же].

Л. Я. Гинзбург не учитывает наличия в мире Чехова персонажей, которые к интеллигенции не принадлежат, но являются в такой же мере «хмурыми людьми», как и чеховская интеллигенция.

Негативное отношение чеховского героя к миру обусловлено не его социально-профессиональным статусом, не характером исторической эпохи, а его единичностью, сознанием мизерности внутренней своей свободы. Таким маркером единичности чеховского героя и служит его социально-профессиональный статус, и эта его функция существенно отличается от той, которая в классическом реализме была весьма условна. Эстетическая значимость чеховского героя основывается на тех родовых признаках, которые присущи *каждому* человеку, а уровень отношений между чеховскими персонажами, так сказать, «первичный» и в то же время всеобщий – *эмоциональный*. Именно «тоска по жизни» и «роднит» чеховского героя с миром. Такова основа эпичности художественного мышления Чехова.

В рассказе «Архиерей» две темы – угасания жизни героя и набирающей силу весенней природы – развиваются параллельно. В финале произведения сразу же вслед за смертью архиерея Петра в предпасхальную субботу изображается праздничное ликование людей и природы, которое В. И. Тюпа истолковывает как «хвалу Пасхе» [8, с. 324], хотя, за исключением колокольного звона, никаких других признаков религиозного ритуала в этой картине нет: «гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая, волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце светило ярко. На большой базарной

площади было шумно, колыхались качели, играли шарманки, визжала гармоника, раздавались пьяные голоса» [т. 10, с. 201]. Вероятно, на интерпретацию ученым чеховского рассказа в духе совершенно не свойственной Чехову духовной проблематики («преображение героя мыслимо именно как вознесение из дольного мира в горний») [8, с. 321] повлиял духовный сан героя, а также евангельские аллюзии, основанные на страданиях героя в предпосылную неделю («поступательное движение сюжета от эпизода к эпизоду в известном смысле является рекуррентным движением вспять – к первособытию христианской культуры: распятию и воскресению Христа») [8, с. 320]. Игру автора с именем героя – Павлом в мирской жизни и Петром в монашестве – В. И. Тюпа использует как аргумент в пользу своей версии о духовном воскресении героя: «Это еще раз подтверждает нашу мысль о том, что центральное событие здесь – событие не смерти Петра, а воскресения Павла» [8, с. 322], то есть появление на свет мирского человека. Такого рода «просветление» в мире Чехова – знак эмоционального состояния героя, избавившегося наконец от своего «футляра»: благостный вид умирающей жены Якова Бронзы Мавры, умиротворенный – у лежащего в гробу Беликова.

Это далеко не единственный случай, когда произведения Чехова навязывают несвойственную им проблематику. В «Архиерее», – пишет Н. М. Зоркая, – вершине религиозно-философской прозы Чехова – смерть героя, преосвященного Петра, в канун Пасхи есть знак избранничества» [4, с. 12]. Главный аргумент Н. М. Зоркой в пользу религиозной окрашенности мирозерцания Чехова – «чеховские персонажи, в поздней прозе особенно, живут вообще не по гражданскому, а по церковному календарю» (Там же). Другой аргумент – «колокольный звон для Чехова (и главное – в сочинениях Чехова) – это благовест красоты, преобразования, воскресения» [Там же].

Да, в «Архиерее» «Чехов достиг глубокого проникновения в богослужение» [4, с. 13]. Но именно как художник. Чехов с одинаковой достоверностью изображает священнослужителя Петра и ученого-медика Николая Степаныча в «Скудной истории». И если некоторые чеховские персонажи живут по церковному календарю, то это не значит, что по этому же календарю творит и Чехов-художник.

«История души» архиерея Петра живо напоминает однотипные «истории» многих чеховских героев, ближе всего – «историю души» Николая Степаныча из «Скудной истории», который, как и герой «Архиерея», «добился в жизни всего, что было

доступно в его положении» [т. 10, с. 195] и у которого так же не было в жизни «чего-то самого важного». И для обоих героев это «самое важное» – желание внутренней свободы.

Чеховский архиерей – совсем не традиционный священнослужитель, по крайней мере не такой, какими изображал духовных лиц Достоевский. В памяти архиерея те священнослужители, среди которых он рос, сохранились как живые лица людей с их «слабостями» и чудачествами. И сам мальчик Павлуша рос чудачком, «ходил за иконой без шапки, босиком, с наивной верой, с наивной улыбкой, счастливым бесконечно».

Центральный мотив рассказа «Архиерей» – желание героем встречи с живым лицом, с человеком, «с которым можно было поговорить, отвести душу!». Это желание тем сильнее томит архиерея, чем больше слабеют его физические силы. В основе чеховских «историй души человеческой» всегда лежит иронический конфликт между «футляром» человека, его реальным положением среди людей и его желанием внутренней свободы. Чем успешнее и как бы без особых усилий продвигался Павел по служебной лестнице, тем ограниченнее становились его возможности непосредственного общения с окружающими, и память о детском счастье бессознательного единения с людьми и миром, которую всколыхнуло известие о приезде матери, породило у героя иллюзию возможности возвращения к отношениям «человеческим». Это желание определяет его эмоциональное состояние в каждом из эпизодов рассказа.

Когда физическое недомогание героя становится причиной того, что духовное общение с людьми оборачивается мучением, весенняя природа открывает перед ним возможности иного, мирского общения с миром и с людьми: «Дорога от монастыря до города шла по песку, надо было ехать шагом; и по обе стороны кареты, в лунном свете, ярком и покойном, плелись по песку богомольцы. И все молчали, задумавшись, все было кругом приветливо, молодо, так близко, все – и деревья, и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда» [т. 10, с. 187]. Несомненно, эта ситуация единения героя с людьми и с природой, эмоционально им переживаемая («хотелось думать»), предвещает его воспоминания о детстве. В финале рассказа «праздник жизни» достигнет кульминации, но на этом празднике героя уже не будет...

Весна – символ освобождения всего живого и неживого, одержимых «тоской по жизни»; в природе это естественный и необратимый процесс. В человеке же – подспудное желание внутренней

свободы, «неролевого» общения с другим. Приезд матери усилил желание героя вернуться в мир, от которого он отгорожен своим «футляром». В рассказе четко прописаны три возможных уровня общения героя с миром – общение с природой, духовное и мирское общение с человеком. «Луна глядела в окно, пол был освещен, и на нем лежали тени» [т. 10, с. 189]. Это присутствие природы «смонтировано» с присутствием человека: «В следующей комнате за стеной похрапывал отец Сисой, и что-то одинокое, сиротское, даже бродяжеское слышалось в его стариковском храпе» [Там же]. Здесь – предвещание тщетности попыток архиерея пообщаться «по-человечески», как лицо с лицом. Архиерею представляется, что этот рядом присутствующий человек, «единственный, который держал себя вольно в его присутствии и говорил все, что хотел», более других способен к «человеческому» общению, только лицо его (он «был стар, тощ, сгорблен, всегда недоволен чем-нибудь, и глаза у него были сердитые, выпуклые, как у рака») [т. 10, с. 190] к душевному общению не располагает. Этот бывший монастырский эконоом пробует себя в качестве лекаря, причем безуспешно; лечить душевные болезни он тем более неспособен, поскольку трудно сказать что-либо определенное о его собственной душе: «слушая его, трудно было понять, где его дом, любит ли он кого-нибудь или что-нибудь, верует ли в бога» [т. 10, с. 199]. Поэтому архиерею, по видимому, луна ближе, чем этот странный человек, одержимый «охотой к перемене мест». Что ищет он в жизни? Неуспешный этот монах, хотя и переживший одиннадцать архиереев, явно соотносится с монахом успешным, самим архиереем, который «достиг всего», но не только не ценит своего положения, но им тяготится. Он завидует отцу Сисою, с которым его мать беседует «по-человечески», на таком, однако, уровне, на котором архиерей общаться неспособен: «И то и дело “чаю напившись”, или “напимшись”, и похоже было, как будто в своей жизни она только и знала, что чай пила» [т. 10, с. 192].

Служки, просители, докучные посетители – таков круг общения архиерея вне церковных служб. «За все время, пока он здесь, ни один человек не поговорил с ним искренно, попросту, по-человечески; даже старуха мать, казалось, была уже совсем не та, совсем не та!» [т. 10, с. 194] – досаждает архиерей. Похоже, он не понимает простых вещей: в его присутствии мать ведет себя как дьяконица, не позволяя материнской непосредственности в общении с сыном. Он словно бы и не желает понимать этих простых вещей, этой «диалек-

тики» человеческих отношений; крепнущее в нем желание жизни самой обыкновенной, удовлетворяющей самые простые и самые необходимые желания человека, застилают его разум.

Архиерею как бы неведомо, что естественные тяготы жизни, связанные с его положением, уравновешены радостями духовного общения: «любовь его к церковным службам, духовенству, к звону колоколов была у него врожденной, глубокой, неискоренимой; в церкви он, особенно когда сам участвовал в служении, чувствовал себя деятельным, бодрым, счастливым» [т. 10, с. 198]. Вот подлинное его место в жизни, его призвание, тяготы которого он почувствовал, когда стал разрушаться его «футляр». Память архиерея хранит в себе живые лица людей, которые окружали его в далеком детстве; духовное же общение надличностно: «Все лица – и старые, и молодые, и мужские, и женские – походили одно на другое <...>, но людей не было видно, как и в прошлые годы, и казалось, что это все те же люди, что были тогда в детстве и в юности, что они все те же будут каждый год, а до каких пор – одному богу известно» [Там же].

Его желание вернуться в мир детства, к людям остается неудовлетворенным, хотя смоделированная автором кульминационная ситуация обеда с матерью и племянницей Катей максимально способствует общению «по-человечески»: «Во время обеда в окна со двора все время смотрело веселое солнышко и весело светило на белой скатерти, в рыжих волосах Кати. Сквозь двойные рамы слышно было, как шумели в саду грачи и пели скворцы» [т. 10, с. 190]. Но мать архиерея словно бы утратила свое лицо: «Он смотрел на мать и не понимал, откуда у нее это почтительное, робкое выражение лица и голоса, зачем оно, и не узнавал его» [т. 10, с. 192]. У ребенка «ролевое» поведение особенно бросается в глаза: «Катя, не мигая, глядела на своего дядю, преосвященного, как бы желая разгадать, что это за человек».

Чем больше раскрепощается, набирает силу природа, тем заметнее отдаляется от нее архиерей Петр: «Когда в церкви кончилась служба и народ расходился по домам, то было солнечно, тепло, весело, шумела в канавах вода, а за городом доносилось с полей непрерывное пение жаворонков, нежное, призывающее к покою. Деревья уже проснулись и улыбались приветливо, и над ними бог знает куда, уходило бездонное, необъятное голубое небо» [т. 10, с. 196]. Однако к этим призывам природы архиерей уже глух: «Приехав домой, преосвященный Петр напился чаю, потом переделся, лег в

постель и приказал келейнику закрыть ставни на окнах. В спальне стало сумрачно» [Там же].

Болезнь ограничивает возможность героя общаться с людьми в ритуале богослужения, в процессе которого он «чувствовал себя деятельным, бодрым, счастливым». Суетное его желание накануне смерти уехать за границу, когда в пору уже звать духовника, не случайно. Сан архиерея утратил для него значение, все острее владеет им сознание своего одиночества, вполне естественное для единичного человека. И словно бы в ответ на это желание появляется отец Сисой со своим характерным «жестом»: «Не здравится мне! Уйду отсюда завтра, владыко, не желаю больше» [т. 10, с. 199]. Архиерей и простой монах неожиданно сблизились: оба суетны, оба желают «чего-то», оба недовольны своим положением, оба неспособны понять друг друга и пообщаться «по-человечески». И только в смертельной болезни осуществилось его желание стать «маленьким»: «Мне бы быть деревенским священником, дьячком... простым монахом... Меня давит это... давит...» [Там же]. Он действительно стал «незначительнее всех», когда оказался на пороге смерти. Желание его наконец-то сбылось – мать «целовала его, как ребенка, очень близкого, родного» [т. 10, с. 200]. Ибо исчез его «футляр», разделявший сына и мать. А без «футляра» человек беспомощен, как ребенок. Зато и свободен, как ребенок. Или как странник, у которого никого и ничего нет – как у отца Сисоя, вечного странника: «И представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно!» [Там же]. Здесь, на грани жизни и смерти, ожидает чеховского героя свобода. Освобождаясь от своего «футляра», человек освобождается и от бремени жизни.

После смерти человека еще какое-то время негромко звучит эхо его пребывания в мире – в ипостаси его «футляра»: «Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли» [т. 10, с. 201]. После смерти человек живет только в памяти людей, которая даже у самых близких ему людей постепенно затухает. В памяти матери ее сын – архиерей, о чем она и рассказывает другим женщинам «робко, боясь, что ей не поверят». И наконец это эхо замолкает: «И ей в самом деле не все верили» [Там же]. Таково место единичного человека в огромном мире.

Смерть – последнее событие в личном бытии человека. Для других – это тоже событие, событие

их личного бытия. Но настоящее событие – это весеннее ликование природы и человека, праздник родства человека с природой.

В мире Чехова человек предельно объективирован, в большей даже мере, чем у автора «Войны и мира». В эстетической концепции человека у Чехова отсутствуют характерные для писателей классического реализма антиномии; родовое в людях много существеннее индивидуального в них, а потому мир Чехова по существу неконфликтен. Можно ли считать конфликтами отношения, основывающиеся на симпатиях и антипатиях? И потому отношения между чеховскими персонажами всегда улаживаются (драматургия).

Родовое начало доминирует в мире Чехова. Человек и природа – родственники. Люди – родственники, хотя и не самые близкие. Таков эпический мир Чехова.

Библиографический список

1. Афанасьев, Э. С. Постклассический реализм А. П. Чехова [Текст] / Э. С. Афанасьев // Феномен художественности: От Пушкина до Чехова. – М., 2010.
2. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое [Текст] / Л. Я. Гинзбург. – Л., 1979.
3. Громов, М. П. Книга о Чехове [Текст] / М. П. Громов. – М., 1980.
4. Зоркая, Н. М. Чехов и «серебряный век»: некоторые оппозиции [Текст] / Н. М. Зоркая // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М., 1996.
5. Лакшин, В. Я. Толстой и Чехов [Текст] / В. Я. Лакшин. – М., 1975.
6. Линков, В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова [Текст] / В. Я. Линков. – М., 1982.
7. Толстой, Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. [Текст] / Л. Н. Толстой. – М., 1978–1985.
8. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста [Текст] / В. И. Тюпа. – М., 2006.
9. Тюпа, В. И. Художественность чеховского рассказа [Текст] / В. И. Тюпа. – М., 1989.
10. Чехов, А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения [Текст] / А. П. Чехов. – М., 1974–1986. Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
11. Шопенгауэр, А. Собр. соч.: в 6 т. [Текст] / А. Шопенгауэр. – М., 2001.
12. Эйхенбаум, Б. М. О прозе [Текст] / Б. М. Эйхенбаум. – Л., 1969.