



М. П. НИКИТИН

Чехов как изобразитель больной души *

Милостивые господа! Я решил воспользоваться выпавшей на мою долю честью произнести речь в сегодняшнем заседании, чтобы очертить перед Вами в кратких штрихах значение, представляемое на мой взгляд, для нас, психиатров, писателем, которого суждено было русскому обществу потерять несколько месяцев тому назад, и который так близок каждому из нас.

Четверть века писательской деятельности такого крупного художника, такого вдумчивого наблюдателя жизни, каким был Чехов, представляет собой факт первостепенного общественного значения. Произведения Чехова являются сокровищницей, заключающей в себе богатый материал для художественного критика, философа, публициста и будущего историка русской современности. Нашей задачей будет попытка показать, что и для психиатра произведения покойного писателя не лишены значения. Я позволю себе теперь же установить ту общую точку зрения, с которой мы будем рассматривать произведения Чехова.

Есть писатели, которые поражают нас необыкновенно тонким, в высшей степени детально разработанным психологическим анализом душевных состояний своих больных героев. Подобные анализы сами по себе останавливают на себе внимание психиатра своей тщательностью, своим глубоким проникновением в душу человека до ее мельчайших изгибов. Чехов по условиям своего художественного творчества не принадлежал к числу представителей подобного психологического натурализма. Его образы нарисованы лишь несколькими легкими

* Речь, произнесенная в годичном собрании врачей С.-Петербургской клиники душевных и нервных болезней 25 ноября 1904 г.

штрихами. Его краски неярки, в его картинах преобладают полутона.

Но если чеховские образы больных людей, будучи правдивыми отражениями действительности, в то же время страдают, с нашей специальной точки зрения, некоторой неполнотой обрисовки, зато они, за некоторыми исключениями, представляют для нас общественно-психиатрическое значение. Они являются отражениями тех или иных социальных недугов, для устранения которых психиатры принуждены обращаться к обществу.

Прежде чем приступить к рассмотрению отдельных типов больных людей, которые мы встречаем в произведениях Чехова, я позволю себе поставить один вопрос: возможно ли вообще применение методов научного анализа к художественным образам? Быть может, научные данные и образы, созданные творческим воображением художника, представляют собою величины неоднородные, и мы не имеем права оперировать с ними, сравнивать одну с другими и выводить из этих сравнений какие-либо заключения.

Для ответа на этот поставленный нами вопрос, нам необходимо коснуться отношения искусства к действительности вообще и сравнить его с отношением к этой действительности науки.

Отношение науки к действительности мы знаем. Мы знаем, что оно начинается с *наблюдения*, при котором ученый или остается пассивным зрителем совершающихся перед ним явлений, или же он вмешивается в их течение, искусственно вводя в явления одни условия и устраняя другие, т. е. пользуется *экспериментом*.

Далее наука описывает эти явления, причем идеалом научного описания является *возможно более точное и объективное воспроизведение действительности*.

В дальнейшем факты, полученные путем наблюдения и подвергнутые описанию, наука сравнивает друг с другом, группирует известным образом и *обобщает*, результатом чего являются научные выводы и общие положения, сначала в форме гипотез, затем в виде законов.

Итак, поскольку дело касается фактов, задача науки состоит в возможно более точной, объективной передаче действительности.

Искусство точно так же, как наука, *наблюдает* действительность. При этом, в отличие от ученого, художник не пользуется экспериментальным методом. Правда, под влияни-

ем появления знаменитой по своей нелепости «Теории экспериментального романа» Эмиля Золя¹, возникло мнение, признающее элемент эксперимента в искусстве, но, к счастью, в настоящее время, оно находит себе все меньше и меньше приверженцев.

Точно так же, как наука, искусство отражает действительность в своих произведениях. Говоря об отражении действительности в искусстве, мы имеем в виду только 3 формы искусства: литературу, живопись и скульптуру. Остальные 2 формы — музыка и архитектура — должны быть отнесены в особую группу, как не имеющие такой прямой, непосредственной связи с действительностью, как первые 3 вида. Та передача действительности, которая встречается в художественных произведениях, в значительной степени отличается от научной передачи.

Прежде всего *искусство не есть точное воспроизведение действительности*. Если бы это было так, то мы Венере Милосской, созданиям Микеланджело и работам Трубецкого и Антокольского предпочитали бы те муляжи, которые выставляются в паноптикумах и представляют математически точные копии с натуры; сцена суда в «Воскресении» Толстого менее говорила бы нашему уму и сердцу, чем стенографические отчеты из зала заседаний, а гравюры Мате², наверное, нравились бы нам меньше, чем фотографии.

Искусство есть, прежде всего, сокращение действительности. Художник для создания своих образов выбирает из действительности лишь некоторое количество черт.

Мало того, эти отдельные черты, взятые художником, подвергаются им в дальнейшем определенным *изменениям*. Одни из них усиливаются, выдвигаются на первый план, другие ослабляются и затушевываются.

Таким образом, изменяется самое взаимное отношение между частями, существующее в действительности.

Наконец, в противоположность ученому, стремящемуся к возможно более объективной передаче фактов, художник при воспроизведении действительности налагает на продукты своего творчества отпечаток своей личности; он дает своим произведениям ту или другую эмоциональную окраску, в зависимости от характера своих господствующих чувств, верований, словом, всего своего душевного склада.

Этот *большой субъективизм искусства по сравнению с наукой* представляется одним из наиболее существенных различий между этими двумя формами человеческого творчества.

Теперь спрашивается, возможно ли применение научных аналитических приемов по отношению к произведениям искусства, в виду существования подобных различий в отношении к действительности искусства и науки?

Нам думается, что различия эти не настолько резки, чтобы они исключали подобную возможность.

В самом деле, мы видим, что художник при создании своих образов сокращает и видоизменяет действительность, но то же самое ведь делает и ученый в дальнейшей стадии своей работы — стадии обобщения.

И художественные образы могут быть рассматриваемы как результаты обобщения, но обобщения, выработанного не путем цепи логических суждений и умозаключений, а при помощи тех бессознательных пружин, которые мы окрещиваем силой творческой интуиции, и которые при современном состоянии развития психологии мы не в состоянии определить ближе.

Далее, мы видели, что художественное творчество заключает в себе элемент личности художника, что оно более субъективно, чем наука. Это обстоятельство также не составляет коренного различия между наукой и искусством. Сквозь ту атмосферу личности художника, в которой живут его образы, сквозь дымку определенного настроения, окутывающего его героев, мы всегда в состоянии распознавать истинные очертания фигур. Для этого нам необходимо лишь выделить из общей картины тот чувствуемый каждым коэффициент, который зовется душой художника.

Таким образом, различия между наукой и искусством представляются для нас не настолько значительными, чтобы они исключали для нас возможность трактовать литературные типы с психиатрической точки зрения.

Другой вопрос, для чего нужна подобная трактовка. Теоретически здесь возможны три ответа: или такая трактовка нужна для науки, т. е. мы можем учиться у художника, или она нужна для искусства, т. е. мы можем учить художника, или же, наконец, она не нужна ни той, ни другой, но сопоставление научных выводов с художественными обобщениями нужно для общества, так как оно способствует образованию у него более полного понимания окружающей действительности.

Какой из этих ответов правильный, покажет будущее. Априорное решение вопроса в общей форме вряд ли возможно. Каждая попытка психиатрического анализа литературных типов представляет, по нашему мнению, материал для его решения. Мы увидим из дальнейшего изложения, как он решается,

на наш взгляд, по отношению к рассматриваемому нами писателю.

Если мы обратимся к творчеству Чехова и посмотрим, в какой степени к нему приложима сделанная нами общая характеристика произведений искусства, в смысле их отношения к действительности, то мы увидим, во-первых, что принцип сокращения и видоизменения черт действительности развит у этого художника в весьма значительной степени.

Совершенно справедливо чеховское творчество, по манере художественного письма, ставят в близкую связь с тем направлением в живописи, которое носит название импрессионизма. Чехов так же, как Левитан, для создания своих образов берет в действительности лишь небольшое количество черт, причем смягчает различие между этими чертами, придавая своему рисунку характер однотонности. Это — первое обстоятельство, с которым нам придется считаться при нашем анализе психопатических персонажей его произведений, и обстоятельство, конечно, для наших целей неблагоприятное. Но степень этой неблагоприятности смягчает для нас сам писатель. В автобиографических сведениях, оставленных нам Чеховым, мы читаем следующие строки:

«Условия художественного творчества не всегда допускают полное согласие с научными данными; нельзя изобразить на сцене смерть от яда так, как она происходит на самом деле, но согласие с научными данными должно чувствоваться и в этой условности, т. е. нужно, чтобы для читателя или зрителя было ясно, что это только условность, и что он имеет дело со сведущим писателем»³.

Если импрессионизм Чехова представляется для наших целей фактом неблагоприятным, зато следующее обстоятельство, наличие в произведениях данного писателя определенной эмоциональной окраски, того специфического чеховского настроения, которым проникнуты все его рассказы и пьесы, представляет для нас скорее благоприятные стороны.

В самом деле, ведь это настроение отражает в себе всю душу художника, все его мирозерцание, весь его душевный склад, оно дает возможность судить, под каким углом зрения смотрел Чехов на изображаемую им действительность и в частности на своих больных героев. Выяснение же этого отношения художника к изображаемым им больным людям составляет одну из наших задач.

Итак, нам предстоит выделить из числа действительных лиц чеховских произведений те типы, которые мы считаем

психопатическими, доказать правильность нашего взгляда на них как на больных людей, определить отношение к ним художника и, наконец, выяснить их значение с нашей точки зрения.

Из всего бесчисленного количества чеховских персонажей мы можем выделить 2 категории типов, которым автор уделяет наибольшее количество внимания. Первую из них составляют рабы мещанства, рабы обыденщины, люди, заеденные пошлостью, люди, которые, по словам Андрея Прозорова, «только едят, пьют, спят, потом умирают»...⁴ Кроме этой категории, художник рисует другую — людей ищущих, мятущихся, охваченных жадной стремления подняться над окружающей их беспросветной тьмой и убожеством и в то же время сознающих в себе отсутствие необходимых для этого сил. На общем фоне, составленном из этих людей, которые служат как бы выразителями великого протеста художника против несовершенства человеческой психики, против слабого, недостаточного развития в ней волевого начала, мы встречаем ряд настоящих больных.

Наиболее типичными из этой первой серии чеховских больных людей являются двое: Иванов — из драмы того же названия и Лаевский из «Дуэли».

Тех немногих контуров, которыми очерчивает Чехов фигуру Иванова, вполне достаточно для того, чтобы определить характер его душевного состояния.

«Я стал раздражителен, — говорит он доктору, — вспыльчив, резок, мелочен, до того, что не узнаю себя. По целым дням у меня голова болит, бессонница, шум в ушах... а деваться положительно некуда. — Положительно».

«Мысли мои перепутались, — говорит он дальше, — душа скована какой-то ленью, и я не в силах понимать себя. Не понимаю ни людей, ни себя».

В том же I акте он говорит жене: «Как только спрячется солнце, душу мою начинает давить тоска. Такая тоска! Не спрашивай, отчего это. Я сам не знаю. Клянусь, не знаю. Здесь тоска, а пойдешь к Лебедевым, там еще хуже; вернешься оттуда, а здесь опять тоска, и так всю ночь... Просто отчаяние...».

Мы видим далее, что Иванов сильно страдает от сознания своей душевной слабости.

«Я умираю от стыда при мысли, — говорит он, — что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди, и сам черт не разберет. Есть лишние люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами

или лишними, но для меня это позор. Это возмущает мою гордость, стыд гнетет меня, и я страдаю».

Не всегда Иванов был таким, каким мы его видим при начале драмы.

«Еще года нет, как был здоров и силен, — говорит он про себя, — был бодр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда видел зло... А теперь, о, Боже мой, утомился, не верю, в бездельи провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги».

Таким мы видим Иванова вплоть до заключительного момента драмы, когда он кончает самоубийством.

Несмотря на краткость обрисовки Чеховым своего героя, мы узнаем в нем типичного неврастеника.

Другую картину представляет нам Лаевский со стороны его психической сферы.

В противоположность Иванову, он с физической стороны представляется больным. Что нас в нем поражает, это ряд особенностей в характере. Во-первых, он крайне непостоянен, он легко переходит от одного настроения к другому. Во время своих разговоров с Самойленкой он на протяжении нескольких минут меняет мрачный, унылый тон на радостный, оживленный, проникнутый надеждой на будущее, и обратно.

«Я пустой, ничтожный, падший человек, — говорит он своему другу в порыве отчаяния, — воздух, которым я дышу, это вино, любовь, одним словом, жизнь, я до сих пор покупал ценной лжи, праздности и малодушия». Несколько минут спустя он уже верит в свое обновление и увлечен возможностью переродиться коренным образом.

«И клянусь тебе, — обращается он к Самойленке, — я буду человеком, буду. Не знаю, вино ли во мне заговорило, или это так и есть и на самом деле, но мне кажется, что я давно не переживал таких светлых, чистых минут, как сейчас у тебя».

Лаевский легко плачет, в чем мы неоднократно убеждаемся при чтении рассказа.

Вторая черта, присущая Лаевскому, — это лживость и соединенная с ней склонность к рисовке.

«На первых же порах, — говорит про него фон Корен, — он поразил меня своей необыкновенной лживостью, от которой меня просто тошнило».

Сознавая свою нравственную дряблость, Лаевский как будто кокетничает ею. Он любит говорить о себе как о жертве современной цивилизации, в противоположность Иванову, лю-

бит сравнивать себя с Гамлетом, испытывая при этом род некоторого самодовольства. Оставаясь наедине с самим собой, он знает, что всегда старался придавать себе такой вид, как будто он выше и лучше окружающих людей.

И здесь опять-таки, несмотря на импрессионистские приемы Чехова, личность Лаевского представляется для нас вполне ясной с психиатрической точки зрения. Перед нами картина истерического характера со всеми ее типичными чертами. Как бы в дополнение к своему описанию художник изображает нам картину истерического припадка, который происходит с Лаевским в гостях у Битюговых.

Изображая нам представителей двух психоневрозов, наиболее распространенных среди современного общества, Чехов относится к ним так же, как и ко всем лишним людям, которых мы встречаем в развертываемой им картине. Для того, кто не считает Чехова безнадежным пессимистом, ясно, что художник верит в возможность лучшего будущего для этих нищих духом. Нечего говорить о том, что подобный взгляд не становится в противоречие с нашей точкой зрения. Мы не можем отрицать в развитии психоневрозов, наряду с условиями, лежащими в самом организме и лежащими вне его соматическими условиями, важность тех факторов, общая совокупность которых определяется господствующими в известную эпоху общественными условиями.

Мы также убеждены в том, что с улучшением этих условий уменьшится число неврастеников и истеричных и увеличится число деятельных членов общества, и мы так же, как художник, желаем изменения этих условий.

Следующие два произведения Чехова, в которых мы встречаем описания уже настоящих душевнобольных — «Черный монах» и «Палата № 6», представляют собой те исключения, о которых мы упоминали, когда говорили о социальном значении чеховских больных людей.

В рассказе «Черный монах» перед нами картина циркулярного психоза, обрисованная со значительной долей жизненности.

Рассказ, как известно, начинается с того, что магистр Коврин, чувствуя себя утомленным и расстроившим нервы, приезжает по совету врача в деревню, к знакомым.

Здесь он вместо отдыха начинает жить усиленной жизнью. Все время он испытывает чувство сильного душевного подъема, много работает, много говорит, к удивлению своих хозяев почти не спит и, несмотря на это, чувствует себя бодрым и веселым. Вскоре он начинает галлюцинировать, видя перед со-

бой образ черного монаха и слыша его речи о том, что он, Коврин, один из избранников Божиих, служителей вечной правды, и что его мысли, намерения и вся его жизнь носят на себе божественную, вечную печать.

Коврин решает, что в словах монаха нет преувеличений, и это наполняет его еще большим довольством и счастьем. В разгаре своего заболевания он влюбляется в Таню Песоцкую и женится на ней, и лишь после свадьбы окружающие замечают, что он психически болен. Спустя год мы видим Коврина в противоположном состоянии. Он апатичен, вял, неудовлетворен, испытывает душевную пустоту и тоску. Присутствие посторонних его раздражает.

В конце рассказа автор рисует нам возобновление у Коврина маниакальной фазы психоза, которая вспыхивает под влиянием внешнего толчка, что, как известно, нередко наблюдается у подобного рода больных. У Чехова прекрасно обрисована постепенная смена душевных состояний героя вслед за моментом получения им письма от жены.

«Он получил от Тани письмо и не решился его распечатать, и теперь оно лежало у него в боковом кармане, и мысль о нем неприятно волновала его».

Эта нормальная душевная реакция в виде неприятного чувства при напоминании о человеке, с которым у Коврина за последнее время было связано так много тяжелых минут, еще более усиливается после того, как он решается, наконец, прочесть это письмо, дышащее жгучей ненавистью и заключающее в себе проклятия.

«Им овладело беспокойство, похожее на страх. Оттого, что несчастная, убитая горем Таня в своем письме проклинала его и желала его гибели, ему было жутко».

И вот Коврин, чтобы побороть свое душевное состояние, принуждает себя сесть за работу и мало-помалу чувствует, как его настроение становится мирным и безразличным. О неприятном чувстве нет и помину. Еще немного спустя, и он чувствует, как «чудесная, сладкая радость, о которой он давно уже забыл, задрожала в его груди». Он снова видит черного монаха и снова верит в то, что он гений и Божий избранник.

В описанной художником картине все правдиво — и развитие маниакальной фазы психоза под влиянием внешнего толчка, что наблюдается весьма нередко, и быстрое развитие приступа, и, наконец, самая тождественность его по характеру с первым приступом, что также не составляет редкости.

Но, отдавая дань правдивости изображения художником клинической картины, мы, помимо этого, считаем себя вправе по-

ставить вопрос: представляет ли образ Коврина социальное значение, подобное тому, как это мы видели по отношению к типам Иванова и Лаевского. И на этот вопрос приходится ответить отрицательно. Идея, вложенная Чеховым в это произведение, чужда психиатрии, и психиатрия здесь, как и в следующем рассказе «Палата № 6», по справедливому замечанию покойного Михайловского, лишь с боку припека⁵.

Из числа людей, живущих сознательной жизнью и возвышающихся над общим уровнем жизненной пошлости, Чехов дает нам в лице маньяка Коврина вряд ли единственную фигуру человека, который чувствует себя счастливым, и в этом смысле душевная болезнь Коврина является не более, как орудием горькой иронии писателя по отношению к действительности. Высказывая подобный взгляд, мы далеки от того, чтобы видеть в рассказе «Черный монах» идеализацию душевной болезни, как это было сделано проф. Блуменау⁶, рассматривавшим это произведение с психиатрической точки зрения. Мы не находим возможности вкладывать в уста писателя речи призрака, созданного больным воображением героя, в которых он говорит о преимуществах болезни перед здоровьем.

Если говорить об идеализации Чеховым душевного расстройства, то с одинаковым правом можно говорить об идеализации им людской ограниченности; — ведь Кулыгин в «Трех сестрах» так же, как Коврин, говорит о своем счастье и довольстве жизнью.

Следующее произведение Чехова, заключающее в себе психопатологические типы — «Палата № 6» — удобнее всего рассматривать рядом с предыдущим рассказом, к которому оно примыкает, в том отношении, что образы душевнобольных и здесь служат писателю средством для выражения некоторой общей идеи, в непосредственной связи с задачами психиатрии не стоящей.

Большинство обитателей палаты № 6 — меланхолик, больной, страдающий бредом величия, и двое слабоумных — очерчены настолько кратко, что об них не приходится говорить. Полнее обрисована картина душевного состояния параноика Громова с бредом преследования. История его заболевания довольно подробно излагается в рассказе, но изложение это, несмотря на свою полноту, в значительной степени страдает схематичностью. Наиболее яркой фигурой рассказа является доктор Рагин, этот тип наследственного дегенерата, отделенного лишь одной ступенью от его пациентов, обитателей палаты № 6. Из данных его биографии мы узнаем, что в ранней моло-

дости он отличался сильной набожностью, мечтал о духовной карьере, и, лишь уступив желанию отца, сделался врачом. Характер его врачебной деятельности достаточно обрисован художником. Она вполне соответствовала его душевному складу. Главной особенностью этого склада, останавливающей наше внимание, представляется поразительное несоответствие между интеллектом и волей, наряду с существованием резких аномалий как в той, так и в другой сфере.

«Андрей Ефимович чрезвычайно любит ум и честность, но, чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватает характера и веры в свое право», — так говорит о нем автор. Доктор Рагин знает, что больничный смотритель крадет, что кастелянша и фельдшер грабят больных, что в хирургическом отделении эпидемически царствует рожа, он чувствует себя виноватым, подписывая заведомый подлый счет или оставляя без внимания жалобы больных на голод и грубость сиделок, но, несмотря на это, стать активным, вмешаться в окружающие его безобразия, вступить в борьбу с ними он чувствует себя решительно не в состоянии. Зато он любит размышлять на тему о бренности человеческого существования; на его лице появляется улыбка умиления, когда он представляет себе величие мироздания, где человек со всем его умственным миром — лишь ничтожная, еле заметная песчинка, на одно мгновение вызванная из состояния небытия.

Но не всегда мысли Рагина витают в подобных сферах. Иногда он читает об успехах современной медицины, и это чтение приводит его в восторг. Он сознает, что и психиатрия, с ее теперешней классификацией болезней, методами распознавания и лечения — в сравнении с тем, что было, целый Эльбурс. Теперь помешанным не льют на голову холодную воду и не надевают на них горячечных рубаш; их содержат по-человечески и даже, как пишут в газетах, устраивают для них спектакли и балы. Андрей Ефимович знает, что при теперешних взглядах и вкусах, такая мерзость, как палата № 6, возможна только в двухстах верстах от железной дороги, в городке, где городской голова и все гласные — полуграмотные мещане. «Но что же, — спрашивает себя Рагин, — что же из этого?... Сумасшедшим устраивают балы и спектакли, а на волю их все-таки не выпускают. Значит все вздор и суета, и разницы между лучшей венской клиникой и моей больницей, в сущности, нет никакой».

И каждый раз, когда Рагину его деятельность начинает казаться в ее истинном свете, кривая логика тотчас приходит

ему на помощь, и он снова чувствует себя успокоенным. Когда он чувствует, что он не честен, он говорит себе: «Но ведь само по себе я ничто, я только частица необходимого социального зла: все уездные чиновники вредны и даром получают жалованье... Значит, в своей нечестности виноват не я, а время... Родись я двумястами лет позже, я был бы другим».

Еще более характерными представляются следующие рассуждения доктора Рагина. «Да и к чему мешать людям умирать, — думает он, — когда смерть есть нормальный и законный конец каждого? Что из того, что какой-нибудь торгаш или чиновник проживет лишних пять, десять лет? Если же видеть цель медицины в том, что лекарства облегчают страдания, то невольно напрашивается вопрос: зачем их облегчать?» Причина, почему излишне облегчать людские страдания, по мнению Рагина, заключается в том, что человечество, перестав страдать, забросит религию и философию. Наряду с элементами кривой логики дегенерата, мы встречаем в этих рассуждениях несомненное указание на известную тупость нравственного чувства.

Мы уже видели, что представляет собой доктор Рагин со стороны его волевой сферы. Это общая слабость влечений и, в частности, отсутствие потребности в труде. Единственное влечение, которое сильно развито у Рагина — это влечение к спиртным напиткам. Пьет он ежедневно, с методической регулярностью, с утра до обеда водку, по рюмке через каждые полчаса, а вечером пиво, в беседе с приятелем почтмейстером. И так изо дня в день.

Такой общий облик доктора Рагина. В конце рассказа мы присутствуем при трагическом моменте, когда его дегенеративное мирозерцание, построенное на ложных логических основах, терпит крушение под напором действительности. Его резонерство и приемы аргументации, удовлетворявшие его в течение всей его жизни, оказываются бессильными, когда он попадает сам в число обитателей палаты № 6 и воочию убеждается во всем вопиющем безобразии той обстановки, равнодушным зрителем которой он был до тех пор. Несомненно, эта картина несостоятельности принципа невмешательства в течение жизненных событий и составляет главный фон рассказа, ту общую идею, которую художник хотел вложить в свое произведение. Мы видим, таким образом, что и этот рассказ, подобно предыдущему, служил Чехову не более, как формой выражения мысли, ничего общего с психиатрией не имеющей.

Гораздо больше значения имеет для нас следующее произведение писателя — «Человек в футляре».

Учитель гимназии Беликов с его вечной боязнью, с его сделавшейся классической фразой: «как бы чего не вышло», в глазах читателя-неспециалиста представляет не более, как карикатуру, воплощающую в себе черту боязни всего, не предписанного циркулярно, которая, будучи доведена до известной степени, пользуется у нас столь широким распространением.

Но для психиатра Беликов, кроме своего значения как карикатуры, представляется, кроме того, человеком душевнобольным.

В лице его мы узнаем знакомую фигуру одного из тех преследуемых преследователей, которые, не будучи считаемы душевнобольными, нередко играют видную и, в большинстве случаев, печальную роль в общественной жизни. Вспомним, как описывает Беликова тот учитель гимназии, от имени которого ведется рассказ.

«У этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге». И дальше: «...ложась спать, он укрывался с головой... И ему было страшно под одеялом. Он боялся как бы чего не вышло, как бы его не зарезал Афанасий, как бы не забрались вору, и потом всю ночь видел тревожные сны».

«На педагогических советах, — говорит Буркин, — он просто угнетал нас своей осторожностью и мнительностью... И что же: своими вздохами, нытьем, своими темными очками на бледном, маленьком лице он давил нас всех, и мы уступали... Мы, учителя, боялись его. И даже директор боялся... Этот человек, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет. Да что гимназию? Весь город».

У Беликова отсутствует сложившийся бред преследования, из рассказа мы не видим также, чтобы он страдал галлюцинациями, но мы знаем, что у подобного рода больных обычно и не наблюдается ни того, ни другого.

«Представления такого больного, — пишет Cullerre в своей книге «Les frontières de la folie» *, — никогда не приводятся в

* См. русск. пер. под редакцией проф. Ковалевского: *Cullerre*. Границы сумасшествия. Харьков, 1889. С. 92.

систему... Они не имеют вполне ясного бредового характера и не заключают в себе ничего положительно нелепого; точка основы их может иметь правдоподобный характер. Такой человек никогда не страдает галлюцинациями и редко кончает деменцией».

«Что дает совершенно особый отпечаток такому больному, — пишет дальше этот автор, — это та безграничная деятельность, которую он проявляет под влиянием своих болезненных наклонностей».

За те 26 лет, которые прошли со времени опубликования Falret* его исследований, касающихся типа подобных *persecutés persecuteurs*⁷, относимых в настоящее время в группу прирожденной паранойи, многими психиатрами, по преимуществу французскими, были сообщены случаи подобного рода. Не подлежит сомнению, что личности подобного рода не составляют большой редкости в современном обществе. Считаясь вполне здоровыми людьми, они, смотря по степени влияния, которым пользуются в обществе, смотря по высоте занимаемого ими социального положения, вносят в это общество то большую, то меньшую долю вреда, и в этом смысле тип Беликова получает значительное общественное значение. Мало того, писатель, создавший подобный тип, невольно выдвигает перед нами вопрос более общего характера, относительно влияния на жизнь общества вообще quasi-здоровых людей, а в действительности душевнобольных. Ведь категория преследуемых преследователей не единственная, которая может давать подобные типы, вредные в общественном отношении. Вопрос о них составляет один из существенных вопросов общественной психиатрии, и художнику, который ставит подобный вопрос перед обществом, мы считаем себя вправе протянуть руку как соратнику.

Еще большее общественно-психиатрическое значение, чем только что рассмотренный рассказ, представляет следующее произведение Чехова, о котором нам достаточно будет упомянуть всего несколько слов. Это — чеховские «Мужики». Здесь нет душевнобольных, но та картина, которую нам рисует художник, заключает в себе отражение тех жизненных условий, которые, как мы знаем, составляют кратчайший путь, ведущий население к вырождению. Пускай говорят, что Чехов хотел изобразить лишь Холуевку, и ничего больше. Мы знаем, что это не так. Мы знаем, что та нищета, тот голод, наконец,

* Falret J. Société medico-psychologique // Annales. 1878, 20.

тот массовый алкоголизм, которые полновластно царят среди обитателей Холуевки, составляют удел русской деревни вообще, и что автор «Мужиков» не грешил в этом случае искажением действительности.

Нам осталось теперь подвести общие итоги нашему рассмотрению.

Мы уже говорили неоднократно, что Чехов не может считаться глубоким психопатологом-аналитиком. Будучи художником-импрессионистом, изображающим действительность лишь легкими, нежными штрихами, он не дал нам таких детальных психологических анализов, как Достоевский. Мы не находим в его произведениях даже аналитических приемов Мопассана, с которым Чехов имеет так много общего по манере своего художественного письма, но он дал нам ряд типов больных людей, имеющих широкое социальное значение, он указал обществу на те социальные недуги, на которые указываем и мы, психиатры, и в этом смысле мы смело можем считать покойного писателя нашим союзником в деле обнажения тех язв, борьба с которыми составляет наше призвание и нашу задачу.

