



С. Б. ЕВДОКИМОВА

Симпатические чернила Чехова (Достоевский?)

I

Формы отторжения

Тогда как со многими русскими классиками, такими как, например, Пушкин, Тургенев и Толстой, связь Чехова лежит на поверхности и дает обширный материал для интертекстуальных исследований и для сравнительной поэтики, чеховский Достоевский похож скорее на подтекст, написанный симпатическими чернилами. Неслучайно в книге В. Б. Катаева «Литературные связи Чехова» Достоевский почти не упоминается. Правда, в своей более поздней книге «Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники» Катаев затрагивает важную для русской литературы тему вины, сопоставляя Достоевского, Толстого и Чехова, но рассматривает эту тему только в общих чертах, пунктирно*. В своей статье «Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия» Р. Г. Назиров подробно анализирует «Драму на охоте» как текст, насыщенный сюжетными мотивами из Достоевского, включая переработку эпизода из «Братьев Карамазовых» в Мокром, а также многочисленными другими аллюзиями на произведения романиста, и убедительно показывает, что и ранний рассказ Чехова «Слова, слова и слова» является криптопародией на II часть «Записок из подполья»**.

* Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 62–69.

** Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 159–168. С. А. Кибальник в основном следует Назирову, включая многочисленные аллюзии на «Братьев Карамазовых», «Бесы», «Идиота», «Записки из подполья» и «Преступление и наказание», рассматриваемые исследователем, но добавляет к этим подтекстам еще ссылки на «Дядюшкин сон» и «Игрока». Как и Назиров, объясняющий чеховскую ремарку «нескромно» в отношении Достоевского «жгучим лиризмом» Достоевского, который противоречил «чеховскому принципу “сдержанности”», Кибальник подчеркивает, что чеховский принцип «сдержанности» направлен

Об отталкивании от Достоевского говорит также С. А. Кибальник, продолжая анализ Назирова «Драмы на охоте» и дополняя его рассмотрением «Иванова» как продолжением полемики Чехова с Достоевским*. Однако исследователи, как правило, рассматривали связь Чехова с Достоевским только с точки зрения его пародии на произведения Достоевского, а между тем связь эта глубже, чем может показаться на первый взгляд. Хотя Назиров очень точно отмечает, что ирония Чехова направлена на снижение, «которое имеет форму прозаической точности и дедраматизации» и что «во всех своих парафразах эпизодов Достоевского Чехов снимал драматические эффекты, добиваясь естественности и бытовой достоверности», следует более подробно остановиться на анализе того, как отталкивание от Достоевского повлияло не только на трансформацию определенных мотивов в его творчестве, но и на его поэтику**.

Отношение Чехова к Достоевскому, наверное, так же сложно, как отношение к Достоевскому Набокова, который не только отрицал влияние на него Достоевского, но, как известно, отзывался о нем саркастически и ставил его в разряд второстепенных писателей. В своей критике Достоевского Чехов гораздо сдержаннее Набокова, но далеко не восторженное его отношение к великому классику русской литературы очевидно. Неоднократно отмечались несколько полемические слова Чехова в письме к А. С. Суворину от 5 марта 1889 года: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий» (ПЗ, 169). Любопытно, что при всем различии темпераментов и способов выражения Чехов и Набоков реагируют негативно на одни и те же аспекты творчества Достоевского, что, безусловно, свидетельствует об их мировоззренческой близости. Как известно, Набоков, очень критически и даже язвительно относившийся ко многим русским и мировым классикам, не только особо выделял Чехова и называл его своим «предшественником», но даже говорил о том, что если бы ему пришлось отправиться на другую планету, то с собой он бы взял именно произведения

на «рецидивы романтизма» в русской и мировой классике (Кибальник С. А. Чехов против Достоевского («Драма на охоте» как роман-пародия) // Чеховская карта мира. Материалы международной научной конференции. Мелихово 3–7 июля 2014 г. Мелихово, 2015. С. 221–236).

* Кибальник С. А. Чехов «читает» Достоевского (от круга чтения к стратегиям письма) // Философия Чехова. Материалы третьей международной конференции г. Иркутск, 28 июня — 2 июля 2015 г. Иркутск: ИГУ, 2016. С. 114–130.

** Назиров Р. Г. Достоевский и Чехов: Преимущество и пародия // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 166.

Чехова*. Близость Набокова и Чехова, как мне представляется, проясняется и их отношением к тем писателям, которых они не любили — по принципу «скажи мне, кто твой враг, и я скажу, кто ты». Достоевский, разумеется, не был врагом ни Чехова ни Набокова. Но обоих очень сильно раздражали определенные элементы поэтики великого писателя, которые они всячески старались изжить в себе самих (не всегда успешно!). Поэтому основным вопросом является двусоставной вопрос: что их раздражает в Достоевском и как это раздражение преломляется в их поэтике?

Обоих писателей отталкивают добродетельные проститутки и благородные убийцы (оба с пренебрежением и иронией отзывались о Раскольникове), приемы второсортных детективных романов, психология крайностей и вообще повышенный психологизм**, неправдоподобные совпадения, скандалы и драматические эффекты. Иными словами, оба возражали против того, что можно назвать мелодраматическим аспектом поэтики Достоевского. Оба беспощадно ее пародировали. Набоков прямо атаковал Достоевского за мелодраму: в своей рецензии на перевод «Тошноты» Ж.-П. Сартра Набоков ставит Сартра в разряд второстепенных писателей и обвиняет его за следование Достоевскому «в худшем своем варианте», за которым в свою очередь стоит «Эжен Сю, которому русский мелодраматист так многим обязан»***. Как замечает Жорж Нива, пародии на Достоевского очевидны в романе Набокова «Отчаяние», который является пародией на «мрачную достоевщину» и игрой с русской литературой****. У Чехова мы видим аналогичные пародии не только в «Драме на охоте», но даже в самых ранних «осколочных» его рассказах, таких как «Слова, слова и слова» (1883) и «Загадочная натура» (1883). Поскольку преломление раздражения Достоевским у Набокова в его поэтике выходит за рамки данной статьи, остановлюсь подробнее лишь на том, как это «раздражение» формирует поэтику Чехова.

* См. письмо Набокова Эдмунду Вильсону 1956 года: *The Nabokov — Wilson Letters, 1940–1971*. Ed. By Simon Karlinsky. New York, 1980, p. 297. Об отношении Набокова к Чехову см. статью Симона Карлинского «Набоков и Чехов»: *Karlinsky Simon. Nabokov and Chekhov. The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Edited by Vladimir E. Alexandrov. New York, 1995, pp. 389–397.

** Чехов часто иронизировал по поводу психологизма в литературе. Ср. замечания в «Скучной истории»: «Связал себя по рукам и по ногам психологическим анализом» (С. 7, 123).

*** *Nabokov Vladimir. Strong Opinions*. New York 1973; New York: Vintage International, 1990, p. 229.

**** *Nivat Georges. Nabokov and Dostoevsky, The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Edited by Vladimir E. Alexandrov. New York, 1995, p. 400.

Говоря о чеховских пародиях, следует особо отметить рассказ 1883 года, «Загадочная душа», который безоговорочно указывает на ироническое отношение Чехова к Достоевскому не только задолго до письма Суворину, но и до написания «Драмы на охоте»*. Рассказ этот важен тем, что он открыто ставит определенный тип поведения, способ выражения и тематику в контекст поэтики Достоевского. В рассказе молодая эксцентричная дама (явный намек на эксцентриков Достоевского!) жалуется на свои страдания молодому начинающему писателю и советует ему изобразить в своих произведениях ее душу и ее «загадочную натуру». Чеховская ирония направлена против мелодраматического страдания и вообще перенесения основных конфликтов жизни в сферу исключительно духовной реальности. Загадочность русской души с ее борьбой между добром и злом, бурными страстями, психологическими надрывами и неизменным страданием — это прежде всего ссылка на Достоевского, чья поэтика была в значительной степени сформирована тем, что Питер Брукс называет «моральным оккультизмом» и «модусом чрезмерности». Согласно Бруксу, который относит к «мелодраматическому воображению» не только прозу Бальзака, но и Достоевского, мелодрама основана на манихейском дуализме, неразрешимом конфликте добра и зла, а мелодраматические дилеммы построены на крайностях «или-или» и «все или ничего». Брукс поясняет: «Поляризация одновременно горизонтальная и вертикальная: герои воплощают крайности, и они переживают крайности от вершин до бездн или наоборот почти одновременно»**. Очевидно, что восприятие мира в «модусе чрезмерности» было чуждо Чехову, и эта чрезмерность раздражала его в Достоевском. Эксцентричная дама, описывая свою жизнь со всеми необходимыми для мелодраматического сюжета деталями (она дочь бедного чиновника, у нее добрый, но пьющий отец, который также еще и игрок; ее подавляла нищета — «Мать же... Да что говорить! Нужда, борьба за кусок хлеба, сознание ничтожества»), прямо указывает на Достоевского: «Жизнь моя так полна, так разнообразна, так пестра... Но главное — я несчастна! Я страдалица во вкусе Достоевского... Покажите миру мою душу, Вольдемар, покажите эту бедную душу! Вы — психолог» (2, 90). Молодой писатель «постигает» душу этой «широкой натуры», прошедшей через «сомнение» и «муки зарождающегося неверия в жизнь» («Ваша чуткая, отзывчивая душа ищет выхода из лабиринта... Да! Борьба страшная, чудовищная, но...

* См. разбор рассказа в связи с отношением Чехова к мелодраме: *Evdokimova S.* “Chekhov’s Anti-Melodramatic Imagination: Inoculation against the Diseases of Contemporary Theater”, *Chekhov the Immigrant. Translating a Cultural Icon.* Edited by Michael C. Finke and Julie de Scherbinin, Bloomington, In: 2007, p. 210.

** *Brooks Peter.* The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven, London, 1979, p. 36.

не унывайте!») и отвечает на ее страдания поцелуем руки «около браслета», но не забывая при этом упомянуть Раскольниковова: «Не вас целую, дивная, а страдание человеческое! Помните Раскольниковова? Он так целовал» (2, 90–91).

Проблема здесь, разумеется, не только в насмешке Чехова над стереотипами мелодраматического воображения (которое он часто высмеивает во многих других своих произведениях) и его недоверии к духовным безднам, надрывам, благородным убийцам, проституткам и прочим страдальцам, которыми полны романы Достоевского. Проблема в самом отношении Чехова к тому, что является сущностью реализма. Тогда как Достоевский ищет реализм в эксцессах, которые лучше отображают «идею», Чехов стремится изображать жизнь, «как она есть» и как она наблюдается в ежедневной жизни и в самых простых ее проявлениях. Борьба с мелодрамой во многом определила театр Чехова и его литературные приемы*. Часто цитируемые слова Чехова — «в жизни люди не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни» — не только являются художественным манифестом Чехова, но и как бы антиманифестом Достоевского, так как Достоевский ищет «действительной жизни» как раз в том, что не происходит каждую минуту, и герои его почти каждую минуту «говорят умные вещи»**. Тогда как романы Достоевского насыщены драмой и трагедией (неслучайно В. Иванов называл их романами-трагедиями), Чехов парадоксальным образом, стремится избежать драматизма и трагизма не только в прозе, но и в театре.

Насколько разные художественные и идеологические задачи ставят себе Достоевский и Чехов, хорошо прослеживается на сопоставлении

* О снижении драматических эффектов и переработке мелодраматических фабул и отказе от традиционных сценических сюжетов, что приводило к совершенно новому типу драмы, писалось достаточно много. Подробнее об антимелодраматическом воображении Чехова см. в статьях С. Евдокимовой: *Evdokimova S. "Unmelodramatizing Drama: Cechov's Experiment"*, in Anton P. Cechov — der Dramatiker (Drittes internationales Cechov-Symposium Badenweiler im Oktober 2004). München, 2012, s. 404–412. См. также *Evdokimova S. "Chekhov's Anti-Melodramatic Imagination"*, in *Chekhov the Immigrant. Translating Cultural Icon*. Edited by Michael C. Finke and Julie de Scherbinin. Bloomington, In: Slavica, 2007, pp. 207–217.

** *Фейдер А. П.* Чехов. Литературный быт и творчество из мемуарных материалов / Сост. В. Фейдер. Л., 1928. С. 160.

текстов, в которых они обращаются к потенциально схожим сюжетам. Так, в рассказе «Агафья» (1886) Чехов на поверхности касается темы, которая лежит в основе рассказа Достоевского «Акулькин муж» из «Записок из мертвого дома», хотя, разумеется, ни о каких подтекстах здесь говорить не приходится. Но разрешает он схожую коллизию совершенно в другом ключе не только с точки зрения содержания, изображения крестьянских нравов, женского вопроса, социальной несправедливости и т.д., но и с точки зрения литературных приемов и самого построения сюжета. Рассказ Достоевского построен по принципу нагнетания, которое заканчивается трагической кульминацией. Невинная Акулька является жертвой brutального патриархального общества с самого начала: ее бьют родители, бьет муж, даже убедившись в ее невинности, и наконец убивает ее жесточайшим образом, обозлившись на ее слова прощения оболгавшему и опозорившему ее Фильке. В центре внимания Достоевского не столько Акулька, сколько ее муж, издевающийся над несчастной женщиной по навету и оказывающийся способным на страшное убийство только из-за того, что его жена проявила благодарность и любовь к тому, кто у нее попросил прощения. Здесь, конечно, имеют место и страшные нравы русской деревни и дикие «надрывы» исковерканного нищетою, унижением и невзгодами сознания Фильки и мужа Акульки. В рассказе Чехова ситуация обещает быть похожей. Те же варварские обычаи, та же коллизия подозреваемой во внебрачной связи женщины (хотя, в отличие от Достоевского, героиня Чехова действительно идет на внебрачную связь) и патриархального домостроевского порядка. Ожидает трагедии и рассказчик. «Какая же ты все-таки бесстрашная, Агаша... А если узнает Яков?» — говорит рассказчик Агафье, пришедшей ночью на несколько часов к деревенскому любимцу женского пола, Савке (5, 30). Читатель, знакомый с творчеством Достоевского, или хотя бы просто с деревенскими нравами, ожидает, что Агашкин муж сделает то же самое, что Акулькин. Если не убьет, то будут побои жесточайшие. Однако тогда как в рассказе Достоевского женская сексуальность, да и вообще сексуальность полностью отсутствует — страсти разгораются из-за душевных надрывов, — у Чехова совершенно другое отношение к сексуальности. Женщины ходят к Савке сами («просят» к нему), он их не соблазняет, и их влечет к нему чисто физиологическая потребность. Причем Савка даже сам пытается их убедить быть осторожнее: «Я говорил бабам, не слушаются... Им, дурам, и горя мало!» (5, 28). Тема побоев и насилия остается как бы на заднем плане. В центре внимания Чехова не «загадочная натура» или душа человека, не страдания «во вкусе Достоевского», а простой человек с его физиологическими и эмоциональными потребностями и необязательно глубокомысленными разговорами. Чехов отказывается от тра-

гедии, основанной на коллизии жертвы brutального патриархального общества и исковерканного тяжестями жизни сознания русской души. Тень этой трагедии все время присутствует в виде ожидания рассказчика и читателя: «...у меня похолодело под сердцем. В деревне, около крайней избы, на дороге, стоял Яков и в упор глядел на возвращающуюся к нему жену» (5, 34). Кажется, все предвещает ужасную развязку: «— Ты бы хоть за куст спрятался... — сказал я Савке. — Неравно тебя муж увидит... — Он и без того знает, от кого это Агашка идет... На огород по ночам бабы не за капустой ходят — всем известно. Я взглянул на лицо Савки. Оно было бледно и морщилось брезгливою жалостью, какая бывает у людей, когда они видят мучимых животных» (5, 34). Но рассказ заканчивается, как и часто у Чехова, амбивалентно, одной фразой, которая не позволяет сделать вывод о том, что неизбежно последует трагический финал, и которая оставляет стратегию нагнетания катастрофы неразрешенной: «Агафья вдруг вскочила, мотнула головой и смелой походкой направилась к мужу. Она, видимо, собралась с силами и решилась» (5, 34). Сопоставление этих двух текстов показывает, насколько разными были художественные и идейные установки Достоевского и Чехова и как Чехов «переписывает» многострадальные сюжеты русской литературы. Именно отталкиваясь от коллизий, которые в русской литературе и особенно у Достоевского рисуют картины безграничного страдания, и от литературных приемов мелодрамы, Чехов вырабатывает свою художественную философию: снижение эффектов, недосказанность, отказ от дуализма души и тела, от поляризации, крайностей и трагических развязок.

II

Формы сближения: «Сон смешного человека», «Палата № 6», «Три сестры»

Отталкивание и отторжение от Достоевского, однако, не означает, что Чехова не интересовали глубокие философские проблемы, волновавшие Достоевского. И в том, как Чехов касается этих тем, проявляется его не только полемическое, а скорее диалогическое отношение к Достоевскому. Приведу один пример того, как Чехов использует одно из ключевых понятий Достоевского, «все равно», и развивает его в своем творчестве. В «Сне смешного человека» (1877) понятие «все равно» является основным мотивом, с которого, собственно, и начинается рассказ: «в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно — это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде *все равно*. <...> Я вдруг почувствовал, что мне *все равно* было бы, существовал бы мир

или если б никогда ничего не было»*. «Все равно» в рассказе выделено курсивом. Это «все равно» является отправной точкой и лейтмотивом рассказа Достоевского, основным преступлением «смешного человека». Именно «все равно» ведет его к мысли о самоубийстве и к отказу от помощи нечастной девочке**. Только тогда, когда он не только осознает, что ему не «все равно», но и принимает это осознание как основу нравственности и полностью берет вину на себя за то зло, которое существует в мире, он пробуждается к новой жизни.

Фраза «все равно», которая, несомненно, восходит к рассказу Достоевского, является сквозным лейтмотивом многих произведений Чехова, особенно «Палаты № 6», «В ссылке» и «Трех сестер». В «Палате № 6» выражение «все равно» используется 10 раз, и еще 4 раза его семантический вариант «разницы нет»:

«Значит, все вздор и суета, и **разницы** между лучшею венскою клиником и моею больницей, в сущности, **нет** никакой». «Шпионили доктор, к которому положили меня на испытание, — это **все равно**». «Между теплым, уютным кабинетом и этою палатой **нет** никакой **разницы**, — сказал Андрей Ефимыч». «Зачем вступаться? Пускай бьет, **все равно** оба помрут рано или поздно». «Нас держат здесь за решеткой, гноят, истязуют, но это прекрасно и разумно, потому что между этою палатой и теплым, уютным кабинетом

* Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 25. Дневник писателя за 1877 год. Январь-август / Текст подгот. и примеч. сост. А. В. Архипова и др. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. С. 105.

** Только в первых двух главах рассказа Достоевского, на протяжении всего лишь пяти страниц, выражение «все равно» используется 17 раз, а в последующих главах совершенно исчезает: «Может быть, потому что в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде **все равно**. <...> Я вдруг почувствовал, что мне **все равно** было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. <...> мне было **все равно**. <...> Но мне стало **все равно**, и вопросы все удалились. <...> Но им было **все равно**, я это видел, и он и горячились только так. Я им вдруг и высказал это: “Господа, ведь вам, говорю, **все равно**”. Они не обиделись, а все надо мной засмеялись. Это оттого, что я сказал без всякого упрека, и просто потому, что мне было **все равно**. Они и увидели, что мне **все равно**, и им стало весело. <...> но мне было до того **все равно**, что захотелось наконец улучшить минуту, когда будет не так **все равно**, для чего так — не знаю <...> но сколько бы они ни кричали за своей перегородкой и сколько бы их там ни было, — мне всегда **все равно** <...> Видите ли: хоть мне и было **все равно**, но ведь боль-то я, например, чувствовал. <...> случись что-нибудь очень жалкое, то почувствовал бы жалость, так же как и тогда, когда мне было еще в жизни не **все равно**. <...> ...Мне все на свете должно было стать теперь, более чем когда-нибудь, **все равно**. Отчего же я вдруг почувствовал, что мне не **все равно** и я жалею девочку? <...> смотря с земли на луну, было бы мне **все равно** или нет? <...> Но неужели не **все равно**, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину?» (выделено мной. — С. Е.) (Там же. С. 105–109).

нет никакой разницы». «Мне все равно, я на все готов. <...> Мне все равно, хоть в яму». «Все равно... — думал Андрей Ефимыч, стыдливо запахиваясь в халат и чувствуя, что в своем новом костюме он похож на арестанта. — Все равно... Все равно, что фрак, что мундир, что этот халат...» «Андрей Ефимыч и теперь был убежден, что между домом мещанки Беловой и палатой № 6 нет никакой разницы, что все на этом свете вздор и суета сует». «Но теперь ему было все равно». «Мне все равно, — думал он, когда ему задавали вопросы. — Отвечать не стану... Мне все равно» (выделено мной. — С. Е.) (8, 92, 99, 100, 103, 103, 118, 120, 120, 125, 126).

А в «Трех сестрах» выражение «все равно» используется 31 раз!* Удивительно поэтому, что даже такой тонкий читатель Чехова, как А. Дуркин в своей статье «Отклик Чехова на Достоевского: Случай “Палаты № 6”», говоря о многочисленных аллюзиях рассказа Чехова на «Братьев Карамазовых», совершенно пропускает текст, который, как мне представляется, является идеологическим ядром рассказа, а именно «Сон смешного человека»**. Принято также считать, что в «Палате № 6» Чехов полемизирует с писателями-стойками***. Это, безусловно, отчасти справедливо, независимо от того, правильно ли интерпретирует идеи стойков чеховский врач, Андрей Ефимович Рагин. Но, как мне представляется, Чехов не просто полемизирует с неправильно понятым стоическим безразличием (которого у стойков, собственно, и не было), но рассматривает моральные последствия безразличного отношения к жизни, которые

* При этом «все равно» используется только один раз в «Чайке», один раз в «Дяде Ване» и два раза в «Вишневом саде».

** *Durkin Andrew R.* “Chekhov’s Response to Dostoevskii: The Case of ‘Ward Six’”, *Slavic Review*, Vol. 40, No. 1 (Spring, 1981), pp. 49–59.

*** Взгляды доктора Рагина рассматривались в контексте идей Марка Аврелия или даже Толстого и Шопенгауэра. О философии Марка Аврелия и стойков в творчестве Чехова см.: *Скафтымов А. П.* О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских классиков: Статьи и исследования о русских классиках. Москва: Художественная литература, 1972. С. 381–403; *Капустин Н. В.* «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации. Иваново: Ивановский гос. университет, 2003. С. 223; *Собенников А. С.* «Палата № 6» Чехова: герой и его идея // *Чеховские чтения в Оттаве, Тверь – Оттава, 2006.* С. 86–95; *Собенников А. С.* А. П. Чехов и стойки // *Философия А. П. Чехова.* Иркутск, 2008. С. 168–180; *Головачева А. Г.* «Размышления Марка Аврелия» в философских спорах героев А. П. Чехова // *Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Материалы международной научной конференции, Таганрог, 2015.* Ростов-на-Дону, 2016. С. 17–29; *Кащеев В. И.* «Размышления императора Марка Аврелия Антонина о том, что важно для самого себя»: чеховский экземпляр книги // *Личная библиотека А. П. Чехова: литературное окружение и эпоха. Материалы международной научной конференции, Таганрог, 2015.* Ростов-на-Дону, 2016. С. 30–49 и др.

сформулировал Достоевский в своей концепции «все равно». Именно Достоевский связывает проблему «все равно» не со способностью обрести высшее спокойствие и отречение от мира, а с отказом от ответственности за существующее в мире зло. Чехов, как и Достоевский, показывает несостоятельность и неубедительность самого понятия «все равно», которое легко разрушается фактом физической боли. О том, что боль опровергает «все равно», пишет и «смешной человек» Достоевского: «Видите ли: хоть мне и было все равно, но ведь боль-то я, например, чувствовал. Ударь меня кто, и я бы почувствовал боль. Так точно и в нравственном отношении: случись что-нибудь очень жалкое, то почувствовал бы жалость, так же как и тогда, когда мне было еще в жизни не все равно»*. Но тогда как «смешной человек» только философствует о боли, доктор Рагин ее испытывает, его действительно не только ударяют, но бьют. Чехов показывает катастрофические последствия философии «все равно», ведущей к физическому и моральному хаосу, энтропии, смерти. Чехов явно «переписывает» и развивает «Сон смешного человека». Когда доктору Рагину стало «все равно», как и «смешному человеку», он перестал ходить в больницу каждый день, потому что его преследует та же мысль, что и «смешного человека». «Смешной человек» представляет себе полное исчезновение мира в момент самоубийства, он не верит в бессмертие: «Рассердился вследствие того вывода, что если я уже решил, что в нынешнюю ночь с собой покончу, то, стало быть, мне все на свете должно было стать теперь, более чем когда-нибудь, все равно. Отчего же я вдруг почувствовал, что мне не все равно и я жалею девочку?»** Рагин представляет себе охладевшую землю через миллион лет и тоже, в отличие от Громова, не верит в бессмертие. И с этой перспективы полного исчезновения обоим героям становится «все равно». Рагин отказывается видеть различия и принимает неверно понятую философию стоиков в отношении страдания. Как и «смешной человек», он, по сути, отвергает объективную реальность и признает только реальность своего сознания, своих чувств и субъективных ощущений. Но в результате этой философии «смешной человек» отталкивает девочку, а Рагин предает свои обязанности врача и приходит к ужасному выводу: нет разницы между его больницей и лучшей венской клиникой: «Значит, все вздор и суета, и разницы между лучшей венской клиникой и моею больницей, в сущности, нет никакой» (8, 126). Мысль, что «все равно» приводит обоих героев к имморализму и преступлению, ибо таким образом снимается личная ответственность. Только когда смешной человек признает личную ответственность, — т.е. начинает ощущать себя вторым Адамом, совершившим грехопадение («Знаю только, что

* Достоевский Ф. М. Указ соч. С. 107.

** Там же. С. 107.

причиною грехопадения был я»), — только тогда он понимает, что не все на свете «все равно», и пытается спасти девочку и других людей. Рагину такой шанс не дан. Мотив «счастливого пробуждения» в «Сне смешного человека» и осознания «истины» заменен у Чехова картиной вечного сна, в который погружается Андрей Ефимыч: «Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него; потом баба протянула к нему руку с заказным письмом... Сказал что-то Михаил Аверьяныч. Потом все исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки» (8, 126). Чехов отказывается от счастливой развязки и «обращения» героя к Истине, тем более к истине с большой буквы. Тем не менее Рагин вынужден признать свое поражение, но осознание этого поражения приходит не через откровение, не через метафизику, а телесно — через боль. Считая разум первичным и усматривая особую ценность только в умственной деятельности, Рагин сначала отвергает телесность восприятия, пока не оказывается вынужденным ощутить свое тело как одновременно субъект и объект восприятия*. Даже последний сон Рагина — не таинственное откровение, а отражение телесных стимулов: прекрасные олени — не плод фантазии, а лишь образ, сформированный тем, о чем он читал накануне. Именно описанию телесных ощущений героя посвящен последний абзац рассказа. Мысль о бессмертии в момент переживания последних телесных ощущений оказывается для героя не имеющей смысла: «А вдруг оно есть? Но бессмертия ему не хотелось, и он думал о нем только одно мгновение» (8, 126). Мертвое тело — освещенный луной лежащий на столе с открытыми глазами труп доктора — вот образ, который выбирает Чехов для художественной репрезентации философии «все равно». Тогда как Достоевский использует в своей поэтике утопию и крайние эффекты — совпадения, фантастические сны, ангелов, открывающих истину, и внезапное осознание, данное через откровение, — поэтика Чехова основана на телесности восприятия**. Достоевский и Чехов сходятся в отрицании философии безразличия, но подходят к изображению этой проблемы разными художественными методами, хотя оба используют прием лейт-

* «Смешной человек» Достоевского открывает для себя «истину», ради которой хочет бороться: «Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья — выше счастья — вот с чем бороться надо!» (*Достоевский Ф. М.* Указ соч. С. 119). Рагин, напротив, считает «уразумение» выше «жизни»: «Свобода и глубокое мышление, которое стремится к уразумению жизни, и полное презрение к глупой суете мира — вот два блага, выше которых никогда не знал человек» (8, 97).

** О телесности поэтики Чехова см.: *Евдокимова С. Б.* Феноменология «человеческого тела» в поэтике Чехова // *Философия Чехова. Материалы третьей международной конференции г. Иркутск, 28 июня — 2 июля 2015 г.* Иркутск: ИГУ, 2016. С. 77–89.

мотивно повторяющейся фразы «все равно». Метафизике Достоевского Чехов противопоставляет свое феноменологическое сознание*.

Не менее важно понятие «все равно» в «Трех сестрах», где оно тоже подается как своеобразный лейтмотив. При этом фразу эту используют все главные герои пьесы: Ирина, Ольга, Маша, Наташа, Андрей, Тузенбах, Соленый, Вершинин и Чебутыкин, который по сути является настоящим «идеологом» философии «все равно». Рассмотрим, как мотив «все равно» развивается на протяжении четырех действий пьесы:

«И р и н а. Брат, вероятно, будет профессором, он **все равно** не станет жить здесь. Только вот остановка за бедной Машей» (13, 120).

«М а ш а. **Все равно...** Приду вечером. Прощай, моя хорошая...» (13, 124).

«Ч е б у т ы к и н. Эва! У меня уж прошло. Два года, как запоя не было. (*Нетерпеливо.*) Э, матушка, да **не все ли равно!**» (13, 134).

«Н а т а ш а. Надо ей сказать, она пока может с Ольгой в одной комнате... **Все равно** днем дома не бывает, только ночует...» (13, 140).

«А н д р е й. Ничего. (*Рассматривая книгу.*) Завтра пятница, у нас нет присутствия, но я **все равно** приду... займусь. Дома скучно...» (13, 141).

«В е р ш и н и н. Да-с... Но мне кажется, **все равно**, что штатский, что военный, одинаково неинтересно, по крайней мере, в этом городе. **Все равно!**» (13, 143).

«М а ш а (*тихо смеясь*). Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно. Не повторяйте, прошу вас... (*Вполголоса.*) А впрочем, говорите, мне **все равно...** (*Закрывает лицо руками.*) Мне **все равно**» (13, 144).

«И р и н а. Ей, я думаю, **все равно**» (13, 145).

«Т у з е н б а х. **Все равно...** (*Встает.*) Я не красив, какой я военный? Ну, да **все равно**, впрочем...» (13, 147).

«А н д р е й (*сконфуженный*). Ряженных не будет. Видишь ли, моя милая, Наташа говорит, что Бобик не совсем здоров, и потому... Одним словом, я не знаю, мне решительно **все равно**» (13, 152).

«Ч е б у т ы к и н. Так-то оно так, да одиночество. Как там ни философствуй, а одиночество страшная штука, голубчик мой... Хотя в сущности... конечно, решительно **все равно!**» (13, 153).

«С о л е н ы й. Первый раз я говорю о любви к вам, и точно я не на земле, а на другой планете. (*Трет себе лоб.*) Ну, да **все равно**. Насильно мил не будешь, конечно...» (13, 154).

«С о л е н ы й. Мне **все равно**. Прощайте! (*Уходит.*)» (13, 154).

«О л ь г а. Кто бы ни посватал, **все равно** бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла...» (13, 168).

* Об отталкивании Чехова от метафизики см. статью С. Евдокимовой об отношении Чехова и Шестова к философии: *Evdokimova S. "Philosophy's Enemies: Chekhov and Shestov"*, in *Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers: V. Rozanov, D. Merezhkovsky, L. Shestov and S. Bulgakov, Modern Perspectives*. London Anthem Press, 2010, pp. 219–245.

«О л ь г а (*идет к себе за ширму*). Оставь это. Я все равно не слышу» (13, 169).

«О л ь г а (*за ширмой*). Я не слышу, **все равно**. Какие бы ты глупости ни говорила, я **все равно** не слышу» (13, 169).

«К у л ы г и н. Что ж! Так принято, это *modus vivendi*. Директор у нас с выбритыми усами, и я тоже, как стал инспектором, побрился. Никому не нравится, а для меня **все равно**. Я доволен. С усами я или без усов, а я одинаково доволен... (*Садится.*)» (13, 174).

«Ч е б у т ы к и н. Что произошло? Ничего. Пустяки. (*Читает газету.*) **Все равно!**» (13, 174).

«Ч е б у т ы к и н. Не знаю. Может, через год вернусь. Хотя черт его знает... **все равно...**» (13, 177).

«Ч е б у т ы к и н. Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — **не все ли равно?** Пускай! **Все равно!**» (13, 178).

«Ч е б у т ы к и н. Это только кажется... Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... **И не все ли равно!**» (13, 178).

«М а ш а. У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... (*Пьет воду.*) Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... **Все равно...** Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли» (13, 185).

«Ч е б у т ы к и н. Да... такая история... Утомился я, замучился, больше не хочу говорить... (*С досадой.*) Впрочем, **все равно!**» (13, 187).

«Ч е б у т ы к и н (*в глубине сцены садится на скамью*). Утомился... (*Вынимает из кармана газету.*) Пусть поплачут... (*Тихо напевает.*) Та-ра-ра-бумбия... сижу на тумбе я... **Не все ли равно!**» (13, 187).

«Ч е б у т ы к и н (*тихо напевает*). Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (*Читает газету.*) **Все равно! Все равно!**» (13, 188).

Бацилла «все равно», кажется, заразила весь город и всех героев пьесы. Но особенно зловещей фигурой оказывается Чебутыкин, который, будучи врачом, как и доктор Рагин, несет ответственность за свое равнодушие и невмешательство. Кажущаяся сначала невинной фраза «все равно» приобретает все более и более зловещее звучание на протяжении пьесы, пока не достигает своей кульминации в предпоследних словах пьесы — в сцене, когда Чебутыкин обращается к своему любимому занятию, чтению газет, и, напевая популярную песенку («Тарарабумбия, / Сижу на тумбе я, / И горько плачу я, / Что мало значу я»), которая неожиданно пародийно приобретает экзистенциальное значение, в очередной раз провозглашает: «Все равно! Все равно!» Ольга отвечает на это другим лейтмотивом пьесы, «если бы знать», и занавес опускается. Забывший все на свете доктор («ничего не помню, решительно ничего»), относящийся ко всему с позиции «все равно», оказывается как бы вне жизни; даже его собственное существование становится иллюзией: «Ничего... В голове пусто, на душе холодно. Может быть, я и не человек, а только делаю вид, что у меня руки и ноги...

и голова; может быть, я и не существую вовсе а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (*Плачет.*) О, если бы не существовать!» (13, 160)*. Отказ от активного участия в жизни, погруженность в «газетное время» вместо настоящей аутентичной темпоральности ведет его к моральному релятивизму и устранению от ответственности. В отличие от «смешного человека» герои Чехова не прозревают и не находят Истину. Чехов строит свою пьесу (а также повесть «Палата № 6») в первую очередь так, чтобы осознание губительности философии «все равно» наступило у читателя и зрителя. Герой Достоевского, «смешной человек», проповедует открывшуюся ему «истину». Ни чеховские герои, ни сам Чехов ничего не проповедают. Тем не менее то, что Чехов открывает читателю и зрителю, во многом соприкасается с философскими идеями Достоевского.

III

Формы преломления: «Село Степанчиково» и «Дядя Ваня»

Так же, как Чехов подходит к идеям стоиков в значительной степени через призму Достоевского (как показывает мой анализ «Палаты № 6»), так часто преломляются и подаются опосредованно и другие идеи и сюжеты из мировой классики, которые Чехов как бы контаминирует. Ярким примером такой контаминации является то, как он использует мольеровский сюжет «Тартюфа» через призму романа Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»**. Связь «Дяди Вани» с «Тартюфом» Мольера очевидна. Профессор Серебряков напоминает Тартюфа по крайней мере в глазах самого дяди Вани, который берет на себя роль доверчивого Оргона. Мария Васильевна во многом похожа на мать Оргона, мадам Пернель, идеализирующую самозванца, ханжу, лицемера и обманщика. Чехов использует старый комический сюжет, включая мотив выживания семьи из дома (в обоих случаях неудачного), но сходство ограничивается только общим сюжетным ядром. Однако мне кажется, что не обращалось достаточно внимания на то, что связь с «Тартюфом» в «Дяде Ване» опосредована и проходит через призму Достоевского, а именно его романа «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), хотя на аллюзии в «Дяде Ване» на «Село Степанчиково» указывала ранее

* Подробнее о роли Чебутыкина в пьесе см. в статье С. Евдокимовой о проблеме бытия в «Трех сестрах»: *Evdokimova S. "Being as Event, or the Drama of Dasein: Chekhov's The Three Sisters"*, in *Chekhov for the 21st Century*. Edited by Carol Apollonio and Angela Britlinger. Bloomington, In, 2012, pp. 73–75.

** См.: *Евдокимова С. Б. «Не сотвори себе Тартюфа (Мольер, Достоевский, Чехов)» // Чехов на мировой сцене и в мировом кинематографе. XXXVII международная научно-практическая конференция «Чеховские чтения в Ялте». Симферополь: ИТ «Ариал», 2017. С. 40–48.*

А. Г. Головачева*. Разумеется, немаловажно, что роман Достоевского в период написания «Дяди Вани» был на слуху и на виду — в частности, и в буквальном смысле, так как в 1891 г. Станиславский в Обществе искусства и литературы поставил пьесу по мотивам «Села Степанчиково» под названием «Фома». Именно то, как комический сюжет Мольера, пройдя через призму Достоевского, трансформируется в пьесе Чехова, выявляет важные особенности драматургии писателя.

Как известно, роман Достоевского, в свою очередь, написан как бы по канве «Тартюфа»**. Более того, в письме к Аполлону Майкову (январь 1856) Достоевский говорил о том, что начал писать комедию, но отказался от жанра комедии в пользу комического романа, увлекшись приключениями своего героя. Вдова Достоевского в разговоре со Станиславским тоже подтверждала, что изначально Достоевский задумал «Степанчиково» именно как пьесу. Несмотря на связь с «Тартюфом», Достоевский, однако, считал, что создал в своем «комическом романе» чисто русский тип***.

Рассмотрим трансформацию двух основных персонажей Мольера — Тартюфа и Оргона — через призму Достоевского, трансформацию, которая любопытным образом отражается в самой поэтике новой драмы Чехова. В пьесе Чехова устанавливается очень сложный культурный и жанровый диалог. Используя «романизированный» Достоевским комедийный сюжет, Чехов вычленяет у Достоевского именно его театральное ядро.

Остановлюсь сначала на некоторых очевидных параллелях. Чеховскую пьесу сближает с романом Достоевского как бы взгляд на события с точки зрения отношений племянника/племянницы и дяди, т.е. пле-

* См. главу «Отеческие пенаты и ее обитатели» в книге А. Г. Головачевой «Пушкин, Чехов и другие: Поэтика литературного диалога»: Головачева А. Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь, 2005. С. 134–140.

** То, что роман Достоевского построен по правилам классической комедии и воспроизводит сюжетную схему «Тартюфа», отмечалось многими исследователями, включая Н. Алексеева и К. В. Мочульского: Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. Paris: YMCA-Press, 1980. С. 143. См. также подробное сопоставление характера Опискина с Тартюфом в статье Г. Дановского: *Danowski Grzegorz. Opiskin and Tartuffe: Tyranny and Freedom in Dostoevsky's The Village of Stepanchikovo. Toronto Slavic Quarterly. [Electronic resource: <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/danowski14.shtml>].*

*** Безусловно, кроме общего сюжетного сходства с «Тартюфом», роман Достоевского имеет самые разнообразные русские источники, о которых писали исследователи, рассматривая характер Опискина или как пародию на Гоголя или даже на Белинского. О разнообразных русских и западных источниках пародии в романе Достоевского см. соответствующие главы в книге С. А. Кибальника: *Кибальник С. А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб: Петрополис, 2013. С. 89–159. Об Опискине как пародии на Белинского см. работу С. Макевича: Mackiewicz Stanisław, Dostoevsky. London: Orbis, 1947. С. 5.*

мянницы Войницкого (Сони) или, в случае Достоевского, племянника «дяди» Егора Ильича Ростанева, Сергея Александровича. Любопытно, что первое слово повести Достоевского — «дядя», относящееся к полковнику Ростаневу, повествование о котором ведется от лица его племянника, Сергея Александровича. У Чехова «дядя» вынесен в заглавие пьесы*. Кстати, именно этот аспект, т. е. персонаж как «дядя», отнюдь не всегда успешно отражается в мировых постановках чеховской пьесы, включая даже такую блестящую, на мой взгляд, кинематографическую версию, как «Ваня на 42-й улице». Проблема Войницкого вполне доступна и понятна, с ней может идентифицироваться западный зритель. Но почему «дядя»?

Но вернемся к параллелям. И роман Достоевского, и пьеса Чехова являются своего рода «сценами из сельской жизни». Полковнику Ростаневу «лет сорок» — т. е. как раз приблизительно столько же, сколько Войницкому, которому сорок семь. Получив в наследство село Степанчиково, после смерти жены Ростанев поселился в деревне. В пьесе Чехова «дядя» не получает наследства, а живет в поместье, принадлежащем его покойной сестре, которое по праву должно принадлежать его племяннице Соне (имение было куплено отцом дяди Вани в приданое его покойной сестре). Но доля его наследства присутствует в этом имении тоже: «Имение это не было бы куплено, если бы я не отказался от наследства в пользу сестры, которую горячо любил. Мало того, я десять лет работал, как вол, и выплатил весь долг...» (13, 101).

Как у Достоевского, так и у Чехова (в чем оба следуют Мольеру) присутствует мотив матери, которая идеализирует самозванца. Как и генеральша Крахоткина у Достоевского («маменька»), Мария Васильевна, вдова тайного советника, постоянно упрекает сына, который только и занимается тем, что обеспечивает тех, кто пользуется его добротой. О самоотверженной работе Ростанева его племянник замечает: «Карету, лакеев и кресла содержал непочтительный сын, посылая матери последнее, закладывая и перезакладывая свое имение, отказывая себе в необходимейшем, войдя в долги, почти неоплатные по тогдашнему его состоянию, и все-таки название эгоиста и благодарного сына осталось при нем неотъемлемо»**. Как Ростанев, так и Войницкий преклоняются перед умом, ученостью и предполагаемыми нравственными достоинствами домашнего Тартюфа. После того, как в доме поселяется «Тартюф» (Опискин или Серебряков), привычный уклад совершенно меняется и разрушается. «Но вскоре дом

* Ср. наблюдения А. Г. Головачевой о смысловом разветвлении слова «дядя» в пьесе Чехова и в повести Достоевского: *Головачева А. Г.* Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь, 2005. С. 134, 137.

** *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 1. Бедные люди; Повести и рассказы. 1846–1847 / Ред. Г. М. Фридендер; подгот. и примеч. Т. И. Орнатской, Г. М. Фридендера. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. С. 6–7.

дяди стал похож на Ноев ковчег», — замечает повествователь «Села Степанчикова»*. «С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи...» — сетует Войницкий (13, 64).

Параллелей можно найти множество. Однако наиболее интересным представляется то, как трансформируются образы Тартюфа и Оргона у Достоевского и Чехова. Начнем с Тартюфа. У Мольера Тартюф не только ханжа, лицемер и манипулятор, но и мошенник, нарушающий закон; он пытается завладеть имуществом Оргона, за что его и отправляют в тюрьму. Интрига Мольера в значительной степени построена на борьбе за имущество.

В отличие от мольеровского самозванца, русский Тартюф Достоевского, Фома Фомич Опискин, ведет себя гораздо более иррационально; он не нарушает закона и даже не преследует собственно корыстных целей. Тогда как Тартюф добивается того, что Оргон переписывает на него свое имение и все свое имущество, русский Тартюф отказывается от денег, предложенных ему Ростаневым. Мольеровский герой — расчетливый жулик. Опискин — своего рода импровизатор манипуляции; в этом смысле он ближе к гоголевским героям типа Хлестакова, ибо он не имеет четкого плана действий. Но он отнюдь не так простодушен, как Хлестаков. Пытаясь компенсировать свое униженное состояние, он стремится к самоутверждению за счет других и получает удовольствие от психологической власти над ближними и тирании. Основной импульс для него — не корысть, а желание доминировать и подавлять окружающих. Хотя Опискин так же ловко пользуется риторикой религиозной добродетели, как и Тартюф, это не является основной чертой, ослепляющей Ростанева и его мать. Кроме фальшивой набожности, Достоевский наделяет Опискина еще и аурой учености. Опискин якобы «когда-то занимался в Москве литературою». Он грозит написать великое. Фома, как замечает рассказчик, был «литератором», но был «огорчен и не признан», «гений собирался прославиться». Итак, русский Тартюф Достоевского — не мошенник и злодей. В глазах генеральши Крахоткиной и полковника Ростанева он человек не просто добродетельный, но ученый и непризнанный гений, хотя на самом деле никаким ученым или писателем и не является. Таким образом, Достоевский усложняет сюжет и характеры Мольера, вводя важную и характерную для русской культуры тему — преклонение перед гением.

Чехов далее развивает линию, намеченную Достоевским. Серебряков — действительно профессор, и хотя Войницкий и называет Серебрякова иронично пишущим *perpetuum mobile* и обвиняет его в ничтожестве, очевидно, что он не мог бы добиться своих званий и кафедры, если бы не обладал определенными знаниями и квалификацией. Тогда

* Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 1. С. 6.

как Опискин только делает вид, что что-то пишет, удаляясь к себе, Серебряков действительно продолжает свою научную работу: «Друзья мои, пришлите мне чай в кабинет, будьте добры! Мне сегодня нужно еще кое-что сделать» (13, 66). Хотя Войницкий ставит под сомнение качество его научной деятельности, у зрителя/читателя все же нет достаточных оснований, чтобы предположить ее полное отсутствие. Опискин только комически требует, чтобы Ростанев называл его «Ваше превосходительство». Серебряков «превосходительством» стал: «Сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, стал его превосходительством, зятем сенатора и прочее и прочее», — негодует Ваня (13, 67). В отличие от Тартюфа и Опискина, Серебряков не взывает к набожности и не манипулирует нравственными чувствами своих жертв. Его жертвы жертвуют собой совершенно добровольно. Он не злодей и даже не манипулятор, он просто эгоист, человек, заикленный на своих собственных интересах. Как справедливо замечает Елена, «ненавидеть Александра не за что, он такой же, как все. Не хуже вас» (13, 73).

Итак, Чехов как бы очищает Тартюфа от мошенничества и сознательной тирании, а таким образом перемещает акцент со злодея на жертву. Как и почему Войницкий оказывается жертвой, если чеховский Тартюф виноват лишь тем, что он обыкновенный эгоист, каких сотни и тысячи? Именно поэтому Чехова интересует образ дяди Вани больше, чем Серебрякова-Опискина-Тартюфа.

Как же трансформируется образ Оргона через Ростанева к Войницкому? У Мольера очевидна сатира на чрезмерную религиозную набожность. Оргон очарован Тартюфом только из-за его якобы «святости». Он добр, доверчив, предан, хотя и наивен и неумерен в своих порывах. Слепота Оргона и его чрезмерная набожность высмеиваются Мольером, но в целом Мольера меньше интересует феномен жертвы, чем Достоевского и Чехова. Оргон — фигура чисто комическая.

Ростанев у Достоевского во многом следует образу Оргона. Он доверчив, добродушен, щедр. Но, в отличие от Оргона, он очарован не только благочестием Опискина, но и его ученостью. Он впадает в восторг от одного упоминания слова «наука». Здесь вступает в силу очень русская тема — преклонение перед гением, свойственное российской интеллигенции. В отличие от Оргона, убеждающегося в мошенничестве Тартюфа, которого разоблачают перед его глазами, Ростанев только недолго бунтует против Опискина. Повесть заканчивается как фарс — «счастливой» развязкой и воцарением Опискина в семье как абсолютного авторитета. Тогда как у Мольера здравый смысл все-таки торжествует, у Достоевского снятие маски не происходит. Более того, влияние Опискина только усиливается: в конце романа под его влиянием не только мамаша и отставной полковник, но и Настенька,

ставшая женой Ростанева, и многие другие. Хотя в центре внимания Достоевского находится Опискин, загадочная склонность русского человека к сотворению кумиров высмеивается Достоевским в образе полковника. «Жертвовать собою интересам других — их призвание», «Иной бы назвал его и малодушным, и бесхарактерным, и слабым», — пишет племянник о своем дяде*.

Трасформируя характер Оргона/Ростанева, Чехов развивает тему бесхребетного русского интеллигента, создающего себе кумиры, не только в комическом ключе. Чехов шутивно ссылается на Достоевского в своей характеристике Войницкого: герой в отчаянии говорит, что из него мог бы получиться Шопенгауэр или Достоевский. Уже Достоевского явно интересовала странная способность прогрессивного русского интеллигента создавать себе кумиры. Чехов ставит эту тему в более широкий философский и экзистенциальный контекст. Дело не в Тартюфе, не в Фоме, не в Серебрякове, не в том, что Серебряков — пустышка или мошенник. Серебряков — создание самого дяди Вани, и вопрос только в том, как и почему эти Серебряковы создаются и кто несет ответственность за создание Тартюфов. Конфликт из внешнего становится внутренним. Серебряков для Войницкого является своего рода козлом отпущения, которого можно обвинить в собственной несостоявшейся жизни. Чеховский герой перестает быть чисто комическим персонажем, являющимся жертвой обмана. Если Войницкий и является жертвой, то не кого-либо и даже не обстоятельств, а определенной идеологии, которая была характерна для либеральной российской интеллигенции того времени. Говоря о российской действительности, Чехов горько замечал: «Как люди охотно обманываются, как они любят пророков, вещателей, какое это стадо» (17, 82). «Нигде так не давит авторитет, как у нас, русских, приниженных вековым рабством, боящихся свободы», — сетует Чехов (17, 68). Проблема Вани — проблема внутренней несвободы, которая так волновала Чехова всю жизнь. Его трагедия в том, что, преклоняясь перед авторитетами, он как бы теряет свою собственную идентичность и становится только «дядей».

Пьеса Чехова не заканчивается комической развязкой, как у Мольера или Достоевского. Мировосприятие ставшего традиционным для русской литературы героя-идеолога получает не только «смеховую» переоценку, но и трагическую. Но трагизм проявляется не тогда, когда Войницкий пытается застрелить профессора или отравиться, а когда он осознает тщетность надежд, связанных со служением идее, и невозможность простого разрешения конфликта между желаемым и действительным. У Мольера сюжетный конфликт разрешается путем традиционной развязки — *deus ex machina*. Счастливая развязка у Достоевского придает

* *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 1. С. 14.

фарсово-комический характер его роману. Чехов оставляет своего комического героя перед экзистенциальной трагедией.

Мольер *разоблачает* лицемерие и ханжество. Достоевский *объясняет* любопытный феномен самозванца Опискина его болезненным самолюбием. Чехов никого не разоблачает и ничего не объясняет. Но он задает вопрос: почему, как возникают такие Тартюфы? Кто в этом виноват? Именно в сравнении с комедией Мольера и повестью Достоевского лучше высвечиваются драматургические задачи Чехова. Он не только отказывается от злодеев и добродетельных героев, от счастливой развязки или даже вообще от разрешения конфликта, но и показывает трагизм комического и комедию трагического. Попытка убийства или самоубийства (действие предположительно трагическое) подается явно в комическом ключе. Но и комическое примирение приобретает трагические оттенки. И Тартюф и Опискин, — гротескные комедийные герои. Тартюф Чехова, Серебряков, — не более чем обыкновенный эгоист. Благодушный и доверчивый Ростанев — герой фарса. Смешной и часто нелепый Войницкий — герой экзистенциальной драмы бытия.

Любопытно, однако, что Чехов как бы вычленяет драматическое ядро в прозе Достоевского. Роман этот (как, впрочем, и многие его романы) очень театрален и драматичен в том смысле, что насыщен театрализованными диалогами. Основная «драма» у Достоевского происходит не в действиях, а именно в разговорах, в скандалах словесных. Принято считать, что пьесы Чехова малособытийны в смысле внешних конфликтов и описывают бытовое течение жизни. Однако словесных скандалов у Чехова, может быть, не меньше, чем у Достоевского. Отказываясь от приемов классической комедии (он не разоблачает злодеев традиционными приемами комедии — путем залезания под стул или подслушивания), Чехов неожиданно как бы заимствует у Достоевского новый театральный прием — скандал словесный. Прием этот можно было бы назвать «скандал в комнате» (сцена предложения Серебряковым продать имение). «Скандал в комнате» — это не событийно-сюжетный, а идеологический скандал, который происходит во время чаепития или других семейных сборищ. Чехов возвращает театру то, что Достоевский апроприировал для своей прозы. Наиболее острым событием оказывается не внешнее действие, а именно «скандал в комнате».

Хотя Чехов не слишком любил Достоевского — в первую очередь его поэтику и его учительский подход к религии, он явно вступает не в спор, а в диалог с Достоевским. Театральность Достоевского он возвращает театру. А философия у Чехова подается скромно, «без претензий» — имплицитно.

