



А. В. КУБАСОВ

Имплицитная полемика А. П. Чехова с Г. Ибсеном: «Рассказ старшего садовника»

Широко известны «таинственные повести» И. С. Тургенева («Стук... Стук... Стук!..», «Часы», «Сон» и др.). У Чехова есть свои «таинственные» повести и рассказы, таинство которых связано с трудностью улавливания их какого-то ускользающего потаенного смысла, содержательной «странности». Одним из таких произведений, безусловно, следует признать «Рассказ старшего садовника» (1894). Зачастую его трактуют как форму участия Чехова в философской дискуссии конца века о смертной казни, как протест автора против нее и жизнеутверждающий гимн человеку. Произведение приобретает в такой трактовке интерпретаторов «силу декларации»*, а само содержание рассказа сводится к развернутой иллюстрации призыва Михаила Карловича «уверовать» в человека. В итоге Чехов «подтягивается» к Толстому. Оба писателя в таком случае уподобляются одному из героев рассказа и предстают дидактиками, поучающими свою паству в весьма упрощенном виде.

«Рассказ старшего садовника», однако, вовсе не является декларативным, с открыто и прямо выраженной точкой зрения автора. Более убедительным представляется подход тех исследователей, которые отмечают в нем условное начало**. Авторская позиция в произведении с очевидной условностью не столь проста, как подчас представляется. В работах последнего времени отмечается существенная роль иронии в произведении: «В отношении к легенде в рассказе есть ироническая дистанция, благодаря которой мысль не высказывается прямо, а извлекается читателем»***.

* Гурвич И. А. Проза Чехова (Человек и действительность). М., 1970. С. 100.

** Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979. С. 56; Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 107.

*** Ранева-Иванова М. Функция майевтики христианского мотива в «Рассказе старшего садовника» А. П. Чехова // Проблемы исторической поэтики. 2001. Т. 6. С. 439.

Подвергает «убедительность дидактической стратегии повествования» героя и другой исследователь*. Следует согласиться с мнением В. Б. Катаева, что «произведения Чехова не служат выражению “специальной” позиции по “специальным” проблемам — ни утверждению, ни опровержению благотворности оправдательных приговоров. Авторский пафос, обобщение обнаруживаются в принципиально иной плоскости»**. Понять этот пафос и нащупать «принципиально иную плоскость», в которой раскрывается смысл произведения, возможно, на наш взгляд, при условии опознания диалогизирующего фона в рассказе и особенностей преломленного слова, которое доминирует в нем.

История выхода в свет «Рассказа старшего садовника» сходна с историей публикации рассказа «Володя большой и Володя маленький» (1893): редакция газеты «Русские ведомости» в обоих случаях из-за страха цензуры выпустила из рассказов «опасные», по ее мнению, фрагменты (8, 486, 515). В анализируемом рассказе это были кажущиеся ключевыми в смысловом отношении слова о необходимости уверовать в человека. Чехов не поспешил восстановить фрагмент, сокращенный издателями газеты, при переиздании произведения. Выпущенные слова появились лишь во втором издании собрания сочинений А. Ф. Маркса (8, 515), что можно расценить как косвенное доказательство *относительной неважности* их для понимания рассказа. Содержание произведения, очевидно, сложнее, чем прямолинейная и простая иллюстрация тезиса одного из героев.

Показательно и другое. И. И. Горбунов-Посадов обратился к Чехову с просьбой разрешить перепечатать «Рассказ старшего садовника» в народном издании «Посредник» и при этом изменить «некоторые совсем непонятные для народа слова» (8, 516). В ответном письме Чехов замечал, что рассказ «не подходит для народного издания, и замена одних слов другими не сделает его понятным» (П 5, 350). Вряд ли читатели «Посредника» были столь уж недалеки, чтобы не понять суть спора о наказании и вере в человека, сводись весь рассказ только лишь к этой проблеме. Чехов ясно дает понять, что сложность его произведения связана не с «непонятными» словами, а с чем-то иным, более глубоким, что не было утрачено даже в урезанном варианте «Русских ведомостей».

Это сущностное начало связано, по всей вероятности, с неявной стилизаторской природой рассказа и, как следствие, его имплицитной полемичностью.

* Турышева О. Н. «По-русски это выйдет не так красиво, не так классично»: о чеховском «Рассказе старшего садовника» // Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем. 2018. № 4 (Вып. 10). С. 91.

** Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 156.

Вначале остановимся на главных персонажах рассказа и их речевых манерах. Героев немного: кроме садовника Михаила Карловича, это рассказчик, его «сосед-помещик» и «молодой купец, торгующий лесом» (8, 342). Все они встретились на распродаже цветов из оранжереи «графов N» и беседуют «о том, о сем» (там же).

Разговор заводит помещик. Он рассказывает о работнике «со смуглым цыганским лицом», которого осудили за грабеж, но затем оправдали, так как признали душевнобольным, хотя тот и не являлся таковым на самом деле. От частной истории «молодчика» помещик переходит к широким обобщениям: «В последнее время в России уж очень часто оправдывают негодяев, объясняя все болезненным состоянием и аффектами, между тем эти оправдательные приговоры, это очевидное послабление и потворство к добру не ведут. Они деморализуют массу, чувство справедливости притупилось у всех, так как привыкли уже видеть порок безнаказанным...» (8, 342–343).

Речь помещика не соотносится с его социальным статусом. По своему тону и «вкусу» она для него чужая, откуда-то заимствованная. Больше всего она похожа на обличительные газетные передовицы. Гневная филиппика героя может быть заключена в кавычки как вариация на вычитанные из периодики рассуждения о преступлении и наказании. Заканчивается монолог открытой чужой речью, помещик цитирует строчки из «Гамлета»: «В наш злой, развратный век и добродетель должна просить прощенье у порока» (8, 343). Фраза шекспировского героя в контексте рассказа приобретает новые обертоны: она воспринимается как стародавний шаблон («злой, развратный век», «добродетель» и «порок»), не являясь таковым в произведении — источнике цитаты. Сам помещик не привносит в свою «прокурорскую» речь ни грана иронии. Для него все сказанное вполне серьезно и убедительно.

В основе сюжетно-ролевой схемы рассказа лежит *травестированная модель суда*. В соответствии с нею у каждого из героев оказывается своя «роль», очевидная лишь для вненаходимого автора, создающего игровой образ судебного заседания. Персонажи не чувствуют в своем поведении и словах игрового, «актерского» начала. С точки зрения их самосознания они вполне органичны и не выходят за рамки своей социально-профессиональной идентичности.

Показательно, что в бытовой жизни Чехова был опыт разыгрывания шуточных «судебных процессов». В письме Ф. О. Шехтелю летом 1886 года из Бабкина сообщается о готовящемся деле «купца Левитана», который обвинялся «а) в уклонении от воинской повинности; б) в тайном винокурении <...>; в) в содержании тайной кассы ссуд; г) в безнравственности и проч.» (П 1, 249). Роли, по свидетельству М. П. Чехова, распределялись так: «Киселев был председателем суда,

брат Антон — прокурором, специально для чего гримировался. Оба одевались в шитые золотом мундиры, уцелевшие у самого Киселева и у Бегичева. А Антон говорил обвинительную речь, которая заставляла всех помирать от хохота»*.

Герои «Рассказа старшего садовника», хотя и не надевают «шитых золотом мундиров» и не накладывают на свое лицо грим, тем не менее незаметно для себя участвуют в своеобразном «театрализованном» действе.

После того, как помещик-«прокурор» зачитал свой обвинительный акт «развратному веку», как и положено в судебном процессе, слово предоставляется «свидетелю», гражданскому истцу. Роль его играет безымянный купец. Он поддерживает точку зрения помещика, но упрощает ее и переводит с газетно-журнального дискурса на другой, более близкий и понятный ему: «Это верно, верно, — согласился купец. — Оттого, что оправдывают в судах, убийств и поджогов стало гораздо больше. *Спросите-ка у мужиков*» (8, 343). Если для «прокурора»-помещика авторитетно слово газеты, то для купца — слово толпы, «глас народа», *vox populi*.

Рассуждения о пагубности оправдательных приговоров — общее место, многократно обыгранное Чеховым как беллетристическая банальность. В раннем рассказе «Случай из судебной практики» (1883) сказано, что плохие романы заканчиваются «полным оправданием героя и аплодисментами публики» (2, 86). Интрига этого рассказа-сценки держится на казусе, связанном с «психологией» толпы. Адвокат в своей речи доказывает невиновность подсудимого Сидора Шельмецова: «Язык его заиграл на нервах, как на балалайке... После первых же двух-трех фраз его кто-то из публики громко ахнул и вынесли из залы заседания какую-то бледную даму» (2, 86). Поначалу действие на процессе Шельмецова развивается по канонам «плохого романа». Но адвокат немного переборщил с «психологией», и его подзащитный, не выдержав, поддался общему настроению. Как и все, он расчувствовался, заплакал и... признал свою вину. Так происходит разрушение и переосмысление дурной романной «психологии».

Интересную параллель «Рассказу старшего садовника» может составить сценка «Мачеха» (1883) — произведение, автором которого с большой долей вероятности признается Чехов (в академическом собрании сочинений оно размещено в разделе *Dubia*). Герой читает свой роман старухе-мачехе. «Старушенция» с кислым выражением лица — добровольный и придирчивый слушатель опусов своего пасынка-поэта, «молодого человека приятной наружности» (18, 42). Рассказ обыгрывает достаточно прозрачную персонификацию: цензура — придирчивая «мачеха» пасынков-поэтов, вершащая суд над их творениями.

* Чехов М. П. Вокруг Чехова. М., 1981. С. 99.

Начинается роман пасынка в «Мачехе» абсолютно трафаретно: «Было прелестное майское утро. Мой герой лежал на берегу моря, глядел на пенистые, болтливые волны и мыслил...» (18, 42). Таков же и конец романа: «...Старшина присяжных заседателей, — оканчивает поэт, — произносит дрожащим голосом: “Нет, не виновны”. Публика аплодирует приговору» (18, 43). И без того кислая реакция мачехи, слушающей роман, переходит в негодование:

«Старушенция вскакивает. Глаза ее полны ужаса. Чепчик сполз в сторону и обнаружил плохенькие, старушечьи косички.

— Ты с ума сошел? Ты оправдываешь негодяев?!

— Да так же и следует! (по канону “плохого романа”. — А. К.). Ведь они не виноваты, мачеха!

— Не виноваты?! Да ты с ума сошел! За одно то, что они не слушаются старших, грубят товарищу прокурора и позволяют себе умничать на суде, их следует выпороть! Да разве ты не знаешь, что оправдательный приговор деморализует человека? Он портит! Он говорит, что преступления могут оставаться безнаказанными! Изволь заменить!

Поэт зачеркивает “нет, не виновны” и пишет: “...Василия Кленского сослать в каторжные работы, в рудниках, без срока. Жену его, Марию, сослать в каторжные работы, на заводах, на 14 лет...”

Фразу “публика аплодирует приговору” старуха не велит зачеркивать.

— Теперь твой роман годится, — говорит мачеха. — Можешь давать его читать кому угодно.

Поэт целует костлявую руку старушенции и уходит» (18, 43–44).

Убеждения «старушенции-цензуры» — суть не что иное, как общее мнение о пагубности оправдательных приговоров. Вариации такого взгляда можно найти и у героев других рассказов Чехова. Об Ариадне, например, сказано, что «она любила бои быков, любила читать про убийства и сердилась, когда подсудимых оправдывали» (9, 128). «Когда Старцев пробовал заговаривать даже с либеральным обывателем, например, о том, что человечество, слава богу, идет вперед и что со временем оно будет обходиться без паспортов и без смертной казни (газетно-журнальное заимствование Старцева. — А. К.), то обыватель глядел на него искоса и недоверчиво и спрашивал: “Значит, тогда всякий может резать на улице кого угодно?”» (10, 35).

Тема «преступления и наказания», оправдательного приговора и отношения к нему массы, которая является якобы центральной для «Рассказа старшего садовника», на самом деле далеко не нова. Беседа, которую «в теплое апрельское утро» ведут в саду четыре героя, давно стала беллетристической банальностью и публицистической рутинной. Чехов ломился бы в открытые двери, прямо настаивая на том, что необходима

вера в человека, предлагая в качестве иллюстрации свой рассказ. Притчи Чехова отличны от привычных образцов этого жанра тем, что написаны не в серьезной, а в *иронической модальности*. Задается эта модальность не в последнюю очередь жанровой спецификой рассказа и временем его публикации. «Рассказ старшего садовника» — *рождественский рассказ*, опубликованный 25 декабря, то есть в рождественском номере газеты «Русские ведомости». Травестия и связанная с нею внутренняя ирония в высшей степени характерны для всех подобных произведений Чехова. Нельзя забывать и о нарративной сложности рассказа. Современный исследователь справедливо отмечает неоднозначность интерпретаторских моделей, заданных в тексте: «Трехчастность повествовательной структуры (легенда — ее интерпретация Михаилом Карловичем — пояснения нарратора) создает стереоскопический эффект: проходя через призму каждой точки зрения, свет смысла преломляется и в результате перед читателем открываются три различные перспективы интерпретации» *. Не забудем, однако, и о главной интерпретации — авторской, которая воплощена не в каком-то отдельном фрагменте, а в целом тексте и в организации голосов персонажей.

Естественно задаться вопросом, есть ли элемент шаблона в образах героев «Рассказа старшего садовника» и прежде всего в Михаиле Карловиче? Если его речь в кругозоре автора считать однозначно серьезной, то тогда герой будет выступать пресловутым рупором его идей, если же наличествует сознательный шаблон и связанная с этим ирония, то все будет обстоять существенно сложнее.

Образ старшего садовника, безусловно, отмечен печатью клише и стереотипности. Явно иронично подано стремление Михаила Карловича к «старшинству»: «...он называл себя старшим садовником, хотя младших не было» (8, 342). В рассказе «Пустой случай» некто Гронтовский представляется как «главный конторщик экономии госпожи Кандуриной» (5, 300). В «Анне на шее» Модест Алексеич обращается к Анюте накануне бала: «Я тебя осчастливил, а сегодня ты можешь осчастливить меня. Прошу тебя, представься супруге его сиятельства! Ради бога! Через нее я могу получить место старшего докладчика!» (9, 168). «Главный конторщик», «старший докладчик», «старший садовник» — все эти «титулы» не что иное, как мнимые средства самовозвышения героев, подсвеченные скрытой иронией автора.

Подобно персонажам других рассказов, Михаил Карлович портретно близок к внешности реального человека. Чехов зачастую «гри-

* Коренькова Т. В. «Шведская дилемма»: «Рассказ старшего садовника» в преддверии XX века // Чеховская карта мира. Материалы международной научной конференции. Мелихово, 2015. С. 452.

мирует» своих персонажей под известных писателей. Так, в рассказе «Убийство» (1895) главные герои портретно похожи на Толстого и Достоевского*. На кого похож заглавный герой «Рассказа старшего садовника»? Подсказку для ответа на этот вопрос дают две детали, как бы мимоходом оброненные рассказчиком.

Говоря о происхождении садовника, он сообщает о нем: «Все почему-то считали его немцем, хотя по отцу он был швед, по матери русский и ходил в православную церковь. Он знал по-русски, по-шведски и по-немецки, много читал на этих языках, и нельзя было доставить ему большего удовольствия, как дать почитать какую-нибудь новую книжку или поговорить с ним, например, *об Ибсене*» (8, 342). Вторых, обратим внимание на эскизный портрет героя — «*почтенный старик с полным бритым лицом*» (8, 342). Связав последнее замечание с упоминанием об Ибсене, можно предположить, что Михаил Карлович «загримирован» автором под любимого им писателя. Одним из доказательств этого может служить описание врача в книге «Остров Сахалин» — «*старик без усов и с седыми бакенами, похожий лицом на драматурга Ибсена*» (14/15, 53). Заметка свидетельствует о том, что лицо норвежского драматурга в начале девяностых годов было знакомо Чехову по портретам в тогдашней периодике. В качестве примера можно привести портрет писателя в одном из номеров журнала «Исторический вестник» за 1894 год**.

Дело не только во внешнем сходстве эпизодического героя из «Острова Сахалин» с заглавным героем рождественского рассказа. Доктор, «похожий лицом на драматурга Ибсена», имеет и другие точки соприкосновения со «старшим садовником».

В очерковой книге дана сцена спора, свидетелем которой явился автор:

«Когда приблизительно идет здесь последний снег? — спросил я.

— В мае, — ответил Л.

— Неправда, в июне, — сказал доктор, похожий на Ибсена.

— Я знаю поселенца, — сказал Л., — у которого калифорнийская пшеница дала сам-22.

И опять возражение со стороны доктора:

— Неправда. Ничего ваш Сахалин не дает. Проклятая земля.

— Позвольте, однако, — сказал один из чиновников, — в 82 году пшеница уродилась сам-40. Я это отлично знаю.

— Не верьте, — сказал мне доктор. — Это вам очки втирают» (14/15, 59).

* Кубасов А. В. Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой в «зазеркалье» рассказа А. П. Чехова «Убийство» // Чехов и Достоевский. По материалам Четвертых международных Скафтымовских чтений. М., 2017. С. 368–381.

** Сементковский Р. Что такое Ибсен? // Исторический вестник. 1894. Т. 57. С. 797.

Спор островитян являет собой «глухой» диалог пессимиста-доктора с оптимистично настроенными оппонентами. В «Рассказе старшего садовника» обратная ситуация: обладающий ибсенистской внешностью Михаил Карлович — «оптимист», а сосед-помещик и купец — «пессимисты». Это проявление иронической инверсивности, одного из главных качеств художественной системы Чехова-стилизатора.

Упоминание Ибсена может наметить иной подход к пониманию смысла рассказа. В записной книжке Чехова есть фраза: «Чтобы изучить Ибсена, выучился по-шведски, потратил массу времени, труда и вдруг понял, что Ибсен неважный писатель; и никак не мог понять, что ему теперь делать *со шведским языком*» (17, 94). В заметке Чехова есть существенная неточность: Ибсен — не шведский, а норвежский писатель. В анализируемом рассказе есть отголосок этой неточности — все «почему-то считали его немцем, хотя *по отцу он был швед, по матери русский*». Еще один смысловой нюанс, который можно вынести из соотношения заметки и рассказа, заключается в оценке цели и пути ее достижения. Обычно в русской литературе были благая цель и неадекватные средства ее достижения. Самый яркий и очевидный пример — «Преступление и наказание» Достоевского. У Чехова же сама цель оказывается ложной, не стоящей тех усилий, которые потрачены на ее достижение. Это опять-таки одна из форм инверсивной поэтики писателя. Обоснование оценки Ибсена как «неважного писателя» отражено и в разговоре Чехова со К. С. Станиславским: «Послушайте же, Ибсен не знает жизни. В жизни так не бывает»*. Миропредставление Михаила Карловича, как и Ибсена, идеалистично, отвлечено от житейской пошлости. «Пошлость, по Чехову, плоха, но и Генрик Ибсен недостаточно хорош, потому что у него нет пошлости», — замечает Б. И. Зингерман**.

Любящий поговорить об Ибсене Михаил Карлович, подобно его любимому писателю, тоже «не знает жизни», и рассказанная им история, по логике вещей, должна быть в той или иной мере выдержана в манере норвежского драматурга, сделана «*a la Ибсен*», используемое автором рассказа преломленное слово как раз и обуславливает ироническую «подсветку» речи героя. Недаром, подготавливая слушателей к своему монологу, заглавный герой как бы между прочим роняет: «*Очень милая легенда*, — сказал садовник и *улыбнулся*» (8, 343). Улыбку героя надо расценивать как сигнал читателю о следующей затем трагедии.

Садовник рассказывает свою историю «у входа в оранжерею», которая является знаком искусственности. Ср. в «Ариадне» упоминание курортного парка, в котором «*прозябает тропическая и оранжерейная*

* Чехов и театр. М., 1961. С. 200.

** Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 81.

флора, не ароматная, не красивая, жесткая...» (9, 390). Легенда Михаила Карловича соотносится с «оранжерейной флорой» своей «неароматностью» и «жесткостью».

Далеко от оригинальности и вступление к легенде: «Он, очень довольный, медленно закурил трубочку, сердито посмотрел на рабочих и начал...» (8, 343). Фраза варьирует рутинный зачин, который не раз иронически освещался Чеховым. Ср. в юмореске «Страшная ночь»: «Иван Петрович побледнел, притушил лампу и начал взволнованным голосом...» (3, 139). Другой шаблонный вариант в рассказе «То была она»: «Расскажите нам что-нибудь, Иван Петрович! — сказали девицы. Полковник покрутил свой седой ус, крякнул и начал...» (5, 482). Шаблонное введение не может предшествовать нешаблонному повествованию. Все сказанное заставляет ожидать от рассказанной Михаилом Карловичем истории чего-то давно знакомого и избитого.

Понять героя помогает и та «роль», которую он играет в происходящем «процессе по делу о человеке». Старший садовник выступает в роли «адвоката», а рассказ его выдержан в духе защитной речи. Язык адвокатов, по Чехову, обычно отличает ненатуральность, особого рода искусственность. В рассказе «Первый дебют» (1886), обсуждая первую речь на суде молодого защитника, гражданский истец Семечкин говорит: «Лет через пять хорошим адвокатом будет... Есть у мальчика манера... Еще на губах молоко не обсохло, а уж говорит с завитушками и любит фейерверки пускать...» (4, 310). Михаил Карлович следует неписаным канонам адвокатской речи, уснащая свою легенду «завитушками» и «фейерверками».

Можно нащупать в рассказе и еще один потаенный канон, связанный с образом адвоката. Когда-то в письме В. В. Билибину Чехов заметил: «В моей зале сию минуту некий юрист поет: “Я вас любил... любовь еще, быть может, во мне угасла не совсем”. Поет тенором. *У адвокатов преимущественно тенор...*» (П 1, 226). Так как тенор у Чехова, вдобавок ко всему, еще и примета идеалистов, то логично напрашивается вывод, что адвокаты — «преимущественно» идеалисты. И Михаил Карлович вполне соответствует этому неписанному правилу. Его легенда образцово идеалистична, чего не скрывает и сам герой: «Что же касается меня, господа, то я всегда с восторгом встречаю оправдательные приговоры (канон “плохого романа”. — А. К.). Я не боюсь за нравственность и за справедливость, когда говорят “невиновен”, а, напротив, чувствую удовольствие. Даже когда моя совесть говорит мне, что, оправдав преступника, присяжные совершили ошибку, то и тогда я торжествую» (8, 343).

Старший садовник свою адвокатскую «защитную речь» произносит вроде бы в пику соседу-помещику и купцу («прокурору» и «истцу»), но вместе с тем он похож на них тем, что тоже говорит на «чужом» языке. Герой прямо ссылается на то, что слышал рассказываемую историю от своей

покойной бабушки по отцу, «отличной старухи» (ср. со старушенцией-цензурой из «Мачехи»). Михаил Карлович замечает, что рассказывала она ее «по-шведски» (8, 343), то есть на языке, который в чеховской записной книжке признан ибсеновским. История Михаила Карловича претерпевает при пересказе некую условную трансформацию, ей можно было бы предпослать подзаголовок — «перевод со шведского». Он созвучен подзаголовкам ранних рассказов писателя: «Жены артистов (Перевод... с португальского)» (1880) или «Грешник из Толедо (Перевод с испанского)» (1881). Несмотря на большую временную дистанцию, отделяющую эти произведения от «Рассказа старшего садовника», их роднит тип использованного в них слова — двуинтонационного слова пародийной стилизации.

Рассказ «Грешник из Толедо» следует упомянуть еще и потому, что в нем использован мотив, который варьируется в «Рассказе старшего садовника»: «Мария знала Августина... Она многое слышала о нем от родителей... Она знала его как ревностнейшего истребителя ведьм и как автора одной ученой книги. В этой книге он проклинал женщин и ненавидел мужчин за то, что тот родился от женщины, и хвалился любовью ко Христу. Но может ли, не раз думала Мария, любить тот Христа, кто не любит человека?» (1, 11). Сравнивая слова о любви к людям в двух произведениях, можно сделать вывод о том, что кажущиеся едва ли не центральными слова о вере в человека оказываются для автора в определенной степени профанными, что вполне допустимо для жанра рождественского рассказа. «Грешник из Толедо», как и «Рассказ старшего садовника», тоже опубликован в канун Рождества. Так что главный тезис из речи Михаила Карловича Чехов пародировал уже в двадцатилетнем возрасте, в самых первых своих произведениях.

Рассказанная старшим садовником легенда лишена каких-либо пространственных и временных привязок. Михаил Карлович даже отказывается от точного обозначения своего героя, называя его «Томпсон или Вильсон». Легенда отнесена им к условному прошлому, к той поро, «когда ученые не были похожи на обыкновенных людей» (8, 344). Рассказывая о судьбе странного и необыкновенного ученого, Михаил Карлович подчеркивает не только его всезнание, но и безграничную любовь ко всем. Истоковая идеалистичная вера в человека оказывается губительной для доктора: его убивают. Существование в мире зла неожиданно для «Томпсона-Вильсона». Рассказчик-садовник акцентирует последнюю деталь: «Да, не ужас, а удивление застыло на его лице, когда он увидел перед собою убийцу» (8, 345).

Одним из литературных прототипов, от которых отталкивался Чехов, создавая свой рассказ, был, возможно, Бранд из одноименной драмы Ибсена. Первые русские переводы пьес Ибсена появились в России в 1887–1889 гг. В 1891–1892-м вышло первое собрание сочинений

Ибсена*. «Бранд» полностью будет переведен лишь в 1897 году, отрывки же из пьесы были известны уже в 1892 году, в переводе Константина Бальмонта**. «“Бранд” дает ключи к уяснению всего Ибсена»***, — писал в том же 1892 году Николай Минский. Особое место драмы в творчестве норвежского драматурга, возможно, объясняет внимание к ней и Чехова.

Между главными героями пьесы Ибсена и рассказа Чехова есть явные совпадения. «Томпсон-Вильсон» был «схимником», и Бранд похож на него. Герой легенды Михаила Карловича лечил людей, но при этом «денег не брал»: «В груди этого ученого человека билось чудное, ангельское сердце» (8, 344). Бранд, будучи пастором, врачевал души людей тоже не за деньги. Доктор из рассказа был «великодушен». В отличие от него, Бранд бескомпромиссен, жестко относится абсолютно ко всем, не делая исключения ни для близких, ни для себя самого. Главное сходство обоих героев — в их безоглядном идеализме. Характер личности Бранда хорошо выразил в своем стихотворении, «навеванном непосредственным изучением этого произведения», Константин Бальмонт. Последние строчки его стихотворения звучат именно как декларация героем своего призвания: «Иду я в мир избранником небес, / Иду подъять печали общей бремя, / Пробыть тропу чрез темный дикий лес!»****

Другой критик Ибсена попытался «суть тенденции» «Бранда» выразить одной фразой: «Не нужно из-за идеальных требований портить действительную жизнь»*****. «Ибсенистская» легенда Михаила Карловича саморазоблачительна: доказательством тезиса о необходимости любви к людям служит нелепая смерть героя, что по меньшей мере странно. Заглавному герою драмы Ибсена недоставало любви к человеку, он погибает, удивленный существованием Бога милосердного, а не карающего. Доктор из легенды старшего садовника тоже погибает, но удивлен он уже иным, чем Бранд: тем, что жизнь оказалась сложнее его умозрительных представлений о ней. «Томпсон-Вильсон», подобно множеству других чеховских идеалистов, фигура не трагическая, а трагифарсовая. Если, подражая давнему критику Ибсена, попытаться изложить «суть тенденции» нетенденциозного рассказа Чехова в одной фразе, то можно сказать примерно следующее: «Опасно смотреть на жизнь сквозь очки шаблона и бытующих расхожих представлений о ней».

* Шарыпкин Д. М. Скандинавская литература в России. Л., 1980. С. 277–278, 300.

** Йегер Г. Генрик Ибсен (1828–1888). Биография и характеристика / Пер. К. Бальмонта. М., 1892.

*** Минский Н. Генрих Ибсен и его пьесы из современной жизни // Северный вестник. 1892. № 9. С. 87.

**** Йегер Г. Генрик Ибсен. С. 287.

***** Поссе Вл. Генрик Ибсен. Критический очерк // Книжки недели. 1891. № 5. С. 36.

В начале 1890-х годов российские журналы наперебой печатали статьи о все более входившем в моду Ибсене, которые наверняка были известны и Чехову и могли косвенно отразиться на содержании и тональности «шведской легенды» его героя. Критика подвергала сомнению в первую очередь открытую тенденциозность норвежского драматурга — качество, решительно претившее Чехову-художнику. «Ибсен всегда пишет по замыслу, известная идея господствует над его фантазией и часто врывается в действие пьесы и конечные результаты»*, — замечал рецензент журнала «Артист». Аналогичным было мнение Н. Минского: «Почти во всех драмах Ибсена идея преобладает над образным содержанием, рисунок над колоритом... <...> Взятые сами по себе, идеи Ибсена оказываются довольно азбучными парадоксами, более интересными для публики, чем для философа»**. Изначальная смысловая заданность и «азбучная парадоксальность» отличают и рассказ Михаила Карловича.

Повышенная мера условности доктора из легенды старшего садовника позволяет не ограничивать второй план ее только лишь заглавным героем «Бранда». Идеалистичный «Томпсон-Вильсон» может быть связан и с главным героем пьесы Ибсена «Враг народа», которая была в год написания Чеховым рассказа в репертуаре театра Корша. При всем отличии от Бранда, доктор Штокман («враг народа») похож на него той же умозрительностью, тенденциозностью, оранжерейной «жесткостью» и «неароматностью». По мнению Н. Минского, это «не живое лицо, не тип и не характер, а фикция, математическая величина, предположение»***. Если «Врага народа» рассматривать как одну из возможных преломляющих сред для рассказа Чехова, то заглавие пьесы в инверсивном виде проецируется на легенду: к тому, о чем поведал Михаил Карлович, вполне подходит заглавие «Друг народа». И «враг народа», и «друг народа» — оба терпят крах, их философия не выдерживает испытания практикой жизни. Для Ибсена объяснение неудачи замысла доктора Штокмана связано с нравами и ценностями буржуазного общества, которому в пьесе вынесен обвинительный приговор. Для Чехова же это еще одна «скучная история» внутренне несвободного человека, приведшая его к гибели.

Помимо ближнего диалогизирующего фона, в «Рассказе старшего садовника» есть и дальний. Он связан с профанацией сакрального, что вполне допустимо для Рождества. По мнению Михаила Карловича, его герой является одним из немногих, «кто понимает и чувствует

* *Иванов Ив.* Театр Корша. «Враг человечества», драма Генриха Ибсена // Артист. 1892. № 24. С. 157.

** *Минский Н.* Генрих Ибсен и его пьесы из современной жизни. С. 80.

*** Там же. С. 95.

Христа» (8, 342). Доктор во многом следует за Спасителем. Он похож на него тем, что «любит всех». Жителей города он «любил, как детей, и не жалел для них даже своей жизни» (8, 344). Близок доктор к Христу и своей аскетичностью, тем, что «пренебрегал зноем и холодом, презирал голод и жажду». Но новоявленный Мессия не может совершать чудес: «...когда у него умирал пациент, то он шел вместе с родственниками за гробом и плакал» (8, 344). Да и сам доктор страдает чахоткой, так что ему вполне подходит библейское: «Врачу, исцелися сам».

В легенде Михаила Карловича два смысловых центра: один связан с «Томпсоном-Вильсоном», другой — с приговором «шалопаю», убившему доктора, и реакцией на него жителей города.

Вторая часть рассказа пародийно стилизует манеру уголовных романов, серьезно описывающих казуистические уловки судей. Вердикт служителей Фемиды действительно странен: «Здесь мы имеем все признаки убийства, но так как нет на свете такого человека, который мог бы убить нашего доктора, то, очевидно, убийства тут нет и совокупность признаков является только простою случайностью. Нужно предположить, что доктор в потемках сам упал в овраг и ушибся до смерти» (8, 345). Более того, даже и тогда, когда обнаруживаются явные улики виновности «шалопаю» в гибели доктора, все равно судья не может произнести обвинительного приговора. Утерев «холодный пот», он в исступлении кричит: «Я не допускаю мысли, чтобы мог найтись человек, который осмелился бы убить нашего друга доктора!» (8, 346). В результате убийцу отпускают на свободу. Логика судей, в сущности, та же, что была у героя одного из самых первых рассказов Чехова: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда» (1, 14). Если герой с известной долей шаблонности рассказывает историю, которой предпослано банальное вступление, сама история пересказана со слов «бабушки», излагавшей ее не иначе, как «по-шведски», при этом допущена масса банальностей и несообразностей, то надо ли говорить о том, что смысл рассказа вовсе не сводится к утверждению автором необходимости «веры в человека» и не имеет «силы декларации». Автор и его герой отнюдь не единомышленники, даже предметы их размышлений различны. Смерть доктора производит впечатление полуанекдотической, нестрашной, профанной. Легенда Михаила Карловича саморазоблачительна. Он призывает уверовать в человека, но, помимо воли, доказывает нечто иное: тот, кто слепо следует этому правилу, оказывается жертвой своей «веры». Противоречивость оттеняется тем, что в начале рассказа сказано, что садовник «не допускал противоречий и любил, чтобы его слушали серьезно и со вниманием» (8, 342). Это своеобразный «антипример» для читателя, который не должен уподобляться любимому типу собеседника Михаила Карловича.

При всей своей анекдотичности «Томпсон-Вильсон» не однозначная личность. У этого амбивалентного образа есть своя серьезная сторона, связанная с житейским прототипом. Весьма убедительной представляется гипотеза, по которой образ ученого доктора из «Рассказа старшего садовника» связывают с фигурой тюремного врача Ф. П. Гааза, прозванного «святым доктором»*. Как и в ряде других случаев, с иронией говорится о герое, одним из прототипов которого является глубоко уважаемый Чеховым человек, чья «чудесная жизнь протекла и кончилась совершенно благополучно» (П 7, 168). Смех, ирония, элементы пародии и травестии у Чехова и здесь служат, используя выражение М. М. Бахтина, «положительному отрицанию»**, то есть амбивалентному по своей природе, умерщвляющему старое и рождающему новое.

Одной из важнейших в рассказе следует признать проблему гносеологии веры, не отвергая при этом ее онтологического аспекта. Автора в меньшей степени интересует *предмет* веры и в гораздо большей мере — *путь ее обретения*. Личностный подход к человеку предполагает его право на одинокий свободный поиск веры, не искаженный влиянием каких-либо авторитетов: ни церковным словом, ни газетно-журнальными передовицами, ни общим народным мнением. Серьезная проблема воплощена в «Рассказе старшего садовника» средствами иронической художественности, с помощью преломленного слова. Тот смысл, который Чехов передавал с помощью художественного дискурса, он выражал и прямо. Уместно вспомнить в этой связи его слова из письма В. С. Миролюбову: «Нужно веровать в бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать, *искать одиноко, один на один со своею совестью...*» (П 10, 142). По Чехову, вера в Бога необходима человеку, и служить она должна внутреннему освобождению личности.



* Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. С. 139.

** Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 446.