

С В СЫЗРАНОВ

ПЕРЕХОД ОТ ДОСТОЕВСКОГО К ЧЕХОВУ

Вхождение в литературу Достоевского, ознаменовавшее смену литературных эпох, явилось, как мы помним, «переходом от Гоголя к Достоевскому» (используем формулировку С Г Бочарова¹) Обстоятельства и закономерности этого перехода изучены весьма основательно В меньшей степени исследован процесс перехода от Достоевского к литературной эпохе 1880—1890-х гг, и конкретно к творчеству А П Чехова, главного представителя этой эпохи Основной причиной подобного положения дел явилось сложившееся еще в дореволюционной критике представление о несоизмеримости художественных миров Достоевского и Чехова, господствовавшее в отечественном литературоведении вплоть до конца 60-х гг XX столетия Эта точка зрения была коренным образом пересмотрена в статье Э А Полоцкой «Человек в художественном мире Достоевского и Чехова» (1971),² положившей начало научной разработке темы «Чехов и Достоевский»

Не имея намерения анализировать достижения литературоведов в освоении этой темы,³ приведем лишь опорное для нашего

¹ Бочаров С Г Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С Г О художественных мирах М, 1985 С 161—209

² Полоцкая Э А Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели М, 1971 С 184—254 Без существенных изменений работа вошла в издание Полоцкая Э А О поэтике Чехова М, 2001 С 135—192

³ Приводим список основных публикаций, отражающий степень изученности темы Румянцева Э М Достоевский и рассказы Чехова конца 80-х годов // Ф М Достоевский, Н А Некрасов Сб науч трудов Л, 1974 С 87—102, Громов М П Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время М, 1977 С 39—52, Кулешов В И Чехов и Достоевский // Чеховские чтения в Ялте Чехов и русская литература М, 1978 С 50—56, Ермакова М Я Чехов и Достоевский // Ермакова М Я Романы Достоевского и их традиции в русской и советской литературе Уч пособие по спецкурсу Горький, 1982 С 42—54 Овчарова П Чехов — читатель Достоевского // Литературная учеба 1982 № 3 С 183—192, Гаврилов А Два дяди // Литературная учеба 1985 № 5 С 183—186 Акцлова Л В Достоевский и Чехов Традиции Достоевского в творчестве Чехова М, 1988, Русиставичи М К Достоевский и литературный процесс 90-х гг

подхода наблюдение о том, что Чехов как художник был «предсказан» Достоевским С Ю Николаева⁴ усматривает такое предсказание в статье «Именинник» («Дневник писателя», январь 1877 г), где ставится вопрос о будущем «историке» современного хаоса, способном «определить и выразить законы и этого разложения и нового созидания» (25, 35) Мысль С Ю Николаевой разделяет и Э А Полоцкая, уверенная, что именно Чехов «оказался тем „будущим художником“, который, как и надеялся Достоевский, нашел формы (и «прекрасные формы») для изображения русской жизни в эпоху расшатавшейся устойчивости»⁵ Приведенное суждение имеет в виду размышления о будущих путях русской литературы в эпилоге романа «Подросток» (1875) «О, когда минет злоба дня и настанет будущее, тогда будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса» (13, 455)⁶ В эпилоге «Подростка», констатируется весьма неблагоприятная для «будущего художника» ситуация разложение «красивых форм» социальной и культурной жизни ставит его перед необходимостью иметь дело с «беспорядком» как ближайшим жизненным материалом Однако об этой ситуации Достоевский говорит уже в подготовительных материалах к роману «Вся идея романа — это провести, что теперь беспорядок всеобщий, беспорядок везде и всюду ()» (16, 80) В «Подростке» фактически и дается предварительное решение той задачи, которая в эпилоге романа и в статье «Именинник» переадресована «будущему художнику» «Законы разложения и нового созидания» определены и выражены здесь в той мере и степени, которые и позволяют рассматривать «Подросток» как произведение

XIX в (Чехов и Короленко) Автореф дис канд филол наук М, 1988, *Громов М П Чехов и Достоевский Великое противостояние* // Громов М П Книга о Чехове М, 1989 С 246 — 288, *Николаева С Ю* 1) Чехов и Достоевский (Проблема историзма) Уч пособие Тверь, 1991, 2) Достоевский в круге чтения Чехова // История литературы и художественное восприятие Тверь, 1991 С 54—62, *Тюхова Е В* Тургенев—Достоевский—Чехов Проблемы изучения творческих связей писателей Орел, 1994, *Назирова Р Г* Достоевский—Чехов Преемственность и пародия // Филологические науки 1994 № 2 С 3—12, *Живолупова Н В* 1) Христология Достоевского и Чехова Между антигероем и идеальной человечностью // Достоевский и мировая культура СПб, 2003 № 19 С 159—174, 2) Художественная антропология Ф М Достоевского в творчестве А П Чехова Любовный конфликт как проблема греха и прощения // Вестн Орловского гос ун-та 2004 № 11 С 14—20

⁴ *Николаева С Ю* Чехов и Достоевский (Проблема историзма) С 6

⁵ *Полоцкая Э А* А П Чехов // Русская литература рубежа веков (1890-е—нач 1920-х гг) М, 2001 С 429

⁶ Как литературное завещание, ответом на которое стало творчество Чехова, рассматривает роман «Подросток» и М П Громов Поставленная Достоевским задача отыскания новых «прекрасных форм», вытекающая из признания «невозможности дальнейшего русского романа» (13, 454), и была решена, по мнению исследователя, Чеховым См об этом *Громов М П* Чехов и Достоевский С 249

во многих смыслах *переходное*⁷ Развиваемый в нашей статье взгляд на роман «Подросток» как на средоточие переходных процессов в движении литературы от Достоевского к Чехову приводит к выводу, что важнейшие черты чеховского мира зарождаются в недрах художественного мира Достоевского. Это оказывается возможным в силу того, что категория *переходности* предстает в романном мире «Подростка» в своем сущностном концептуальном содержании — как универсальный принцип существования человека, общества, мира, как всеобщий бытийный модус. Осознание универсального значения принципа переходности в художественном мире Достоевского, исследование его проявлений на уровне художественной антропологии и культурологии писателя позволяют приблизиться к пониманию общих закономерностей культурно-исторического и литературного процесса последней трети XIX в., и в частности закономерностей перехода от Достоевского к Чехову.

Как мы помним, принцип «переходности» как закон развития и «перерождения» человеческой природы впервые сформулирован Достоевским в записи от 16 апреля 1864 г., вызванной кончиной первой жены писателя. Ключевым пунктом, направляющим мысль писателя, становится здесь глубоко пережитая истина Боговоплощения «Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в я Христа как в свой идеал» (20, 174). Конечная цель этого стремления, предполагающая «слитие полного я, то есть знания и синтеза, *со всем*», и есть «рай Христов», «бытие, полное синтетически, вечно наслаждающееся и наполненное, для которого, стало быть, „времени больше не будет“». Присутствие трансцендентного эсхатологического задания, определяющего конечный смысл пребывания человека на земле, и означает, по Достоевскому, что «человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно не оконченное, а переходное» (20, 173).

Таким образом, «переходность» человеческой природы раскрывается у Достоевского как стремление к онтологической трансформации, к переходу в иной бытийный план, к «перерождению» человеческой «натуры» в «синтетическую» «натуру» Бога

В этих рассуждениях Достоевского мы и находим важные указания, позволяющие сформулировать общий принцип его художественного мира. Мы предлагаем обозначить его как принцип *центростремительности*, имея в виду то смысловое наполнение понятия

⁷ «„Подросток“ Достоевского во многих аспектах *переходный роман* — переходным он является как по форме и содержанию, так и по значению, которое занимает в творчестве писателя» (Бертнес Ю «Христос-отец» К проблеме противопоставления отца кровного и отца законного в «Подростке» Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX вв. Петрозаводск, 1998 Вып. 2 С. 409)

«центр», которое дается в той же записи. Слово «центр» используется здесь как философский эквивалент понятия *Бог*: «центр и Синтез вселенной и наружной формы ее — вещества, то есть Бог, то есть жизнь бесконечная» (20, 175). Исходя из этого, общую модель художественного мира Достоевского можно определить как модель с отчетливо выраженным преобладанием «центростремительного» вектора, а основную коллизию его художественного мира трактовать как противоборство «центростремительных» и «центробежных» начал. Показательный пример описания вызванной этим противоборством динамики находим в одной из работ Г. С. Померанца: «Жизнь героя Достоевского как бы пульсирует: собирание сил, прыжок, падение... Как будто жизнь эта пытается взять некий барьер, вырваться из пут (в какой-то мере социальных, но не только, далеко не только)». ⁸ Проявление «центробежного» импульса связывается с действием «помысла», определяемого как «мысль, оторвавшуюся от целостности душевной жизни и тянущую за собой душу по инерции, по касательной, в сторону от нее самой, от духовного центра души; от духовного солнца во тьму внешнюю». ⁹ Фактически здесь воссоздается картина не просто уклонения от «духовного центра», но формирование некоего альтернативного центра душевной жизни (средоточием которого становится «идея»), претендующего осуществить трансцендентное по своей природе задание самопревосхождения имманентными средствами собственно человеческих сил и способностей.

В целом можно сказать, что художественная антропология Достоевского воссоздает картину той радикальной неустойчивости онтологического статуса человека, для адекватного описания которой требуется привлечение не только общих положений библейской антропологии (учение об образе Божиим в человеке и его повреждении грехопадением), но и более специфических представлений православного энергетизма и аскетического учения о страстях.

Одновременно следует привлечь внимание и к культурологическому измерению принципа «переходности» у Достоевского. В культурно-типологическом плане позиция героя Достоевского реализует преимущественно установку человека секулярной гуманистической культуры нового времени, утвердившей примат познавательных способностей чувства и разума, оттесняющий на задний план значение сверхчувственной, металогической интуиции. Раскрытие тотального кризиса основанной на этом принципе культуры и составляет содержание художественной культурологии Достоевского, предвосхитившей идеи и выводы культурологов XX в., в частности Питирима Сорокина, обосновавшего принцип *флуктуации*, чередо-

⁸ Померанц Г. С. Точка безумия в жизни героя Достоевского // Померанц Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. С. 204.

⁹ Там же. С. 207.

вания подъемов и падений как закон социокультурной динамики Глубоко закономерно, что образ заходящего солнца, символизирующий в романе «Подросток», кроме всего прочего, глубокий кризис европейской культуры, используется в том же значении в работе П. А. Сорокина (как и в работах других философов и культурологов XX в.): «Лучи заходящего солнца все еще освещают величие уходящей эпохи. Но свет медленно угасает, и в сгущающейся тьме нам все труднее различать это величие и искать надежные ориентиры в наступающих сумерках».¹⁰ Создается впечатление, что это говорит Версиков в «Подростке», но эти строки написаны в 30-е гг. XX в. А завершающий эту цитату образ сумерек переносит нас уже в художественный мир Чехова (имеем в виду сборник «В сумерках», 1887, с которого и начинается широкая писательская известность Чехова).

Есть основания полагать, что переход от Достоевского к Чехову необходимо мыслить по принципу флуктуации, отражающему динамику противоборства «центростремительных» и «центробежных» начал в культуре. Похоже, что к пониманию этого принципа Чехов приближается в известном письме к А. С. Суворину от 30 декабря 1888 г. по поводу пьесы «Иванов». Картина духовного самочувствия русского интеллигента дана здесь в виде последовательной смены фаз «возбуждения» и «утомления», изображенной даже графически — в виде некоей кардиограммы.¹¹ Эта чеховская терминология представляется вполне уместной при описании общей закономерности перехода от Достоевского к Чехову. Предвосхищение подобной закономерности у Достоевского со всей наглядностью представлено в романе «Подросток» в сюжетном движении Версикова от начальной фазы обманчивого равновесия через «возбуждение», исступление и надрыв к финальному «утомлению», заключающему в себе, однако, двоякие возможности.

Версиков как художественный образ дан в романе в необычайно широком диапазоне переходности. Архетипический план этого образа, с одной стороны, восходит к метаистории первых глав библейской Книги Бытия и платоновскому мифу об Эросе, с другой — дает целый ряд проекций, отсылающих к «вечным образам» мировой литературы — Гамлету, Дон Кихоту, Дон Жуану, Фаусту, к образам русской литературы.¹² Но вместе с необычным объемом художественной памяти необычайно велик и объем воплощенных в этом образе худо-

¹⁰ Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика СПб., 2000 С. 723

¹¹ Переписка А. П. Чехова В 2 т М., 1984 Т. 1 С. 205—208

¹² Всечеловеческий масштаб фигуры Версикова определяется, по нашему мнению, *адамической* природы этого образа. См. об этом Сызранов С. В. «Жизнь есть художественное произведение самого Творца» // Контекст Священного Предания в романе «Подросток» // Достоевский и современность / Материалы XXII Международных старорусских чтений 2007 года Великий Новгород, 2008 С. 245

жественных предвосхищений, антиципаций. В ближайшей перспективе это антиципации «чеховские».

С наибольшей отчетливостью версировские черты просматриваются в тех чеховских героях, которые еще сохранили в себе способность к непродолжительным и эфемерным состояниям «возбуждения», таких как Платонов («Безотцовщина»), Лихарев («На пути»), Власич («Соседи»), Астров («Дядя Ваня»), Вершинин («Три сестры»), Петя Трофимов («Вишневый сад»), а также в тех, которые в ходе сюжета переживают переход от «возбуждения» к «утомлению» (Коврин в «Черном монахе», Художник в «Доме с мезонином»). Детальный анализ «версировского» комплекса чеховских героев не входит в наши задачи. Отметим лишь, что весьма меткая характеристика Версирова как «бабьего пророка» (13, 121, 153) вполне применима ко всем перечисленным и некоторым другим героям Чехова.

Однако «чеховскими» антиципаниями художественные горизонты образа Версирова не исчерпываются. В эти горизонты включаются не только типологические черты человека Серебряного века (конкретно Вл. Соловьева, А. Блока, А. Белого, В. Маяковского), но и проблематика послереволюционной эпохи, в частности характерные для творчества А. Платонова мотивы богооставленности и вселенского сиротства. Переполюющая «Подросток» энергия предвосхищения заслуживает специального исследования.

Таким образом, в личности и судьбе Версирова воплощаются трагические коллизии всечеловеческого масштаба. Надрыв Версирова — это надрыв всей человеческой культуры, все более и более удаляющейся от питающего ее духовного Солнца, хотя все еще хранящей в себе память об этом Солнце. Ситуация надрыва, четко обозначившаяся в «Подростке» в своем общекультурном значении, и должна, по-видимому, быть признана конкретным пунктом перехода от Достоевского к Чехову. Она и определяет характеристику будущего героя русской литературы в эпилоге романа: «...этот потомок предков своих уже не мог бы быть изображен в современном типе своем иначе, как в несколько мизантропическом, уединенном и несомненно грустном виде. Даже должен явиться каким-нибудь чудачком, которого читатель с первого взгляда мог бы признать как за сошедшего с поля и убедиться, что не за ним осталось поле» (13, 454). Именно такими «сошедшими с поля», надорванными и утомленными и изображаются герои первых чеховских драм — Платонов, Иванов, Войницкий. «С тяжелою головой, с ленивою душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю кто я, зачем живу, чего хочу?»¹³ — эти слова

¹³ Чехов А. П. Полн. собр. соч. В 30 т. М., 1974—1982. Т. 12. С. 74. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием арабскими цифрами тома и страницы и добавлением литеры «Ч».

Иванова звучат как общая характеристика чеховского героя, человека «сумеречной», кризисной эпохи.

«О, это только половина прежнего Версилова» (13, 446), — такими словами подводится сюжетный итог героя «Подростка». Нечто подобное можно сказать о герое Чехова, имея в виду его типологическую специфику в сравнении с героем Достоевского: «это только половина героя Достоевского», «половина» не в плане субстанциальном, но в плане энергийном. Интенсивность проявлений «центростремительного» импульса в мире Чехова значительно ослаблена. Однако влечение к духовному Солнцу, хотя и смутное и по большей части неосознанное, составляет существо глубинных жизненных стремлений чеховских героев. Об этом свидетельствуют, в частности, художественные функции образа солнца в произведениях писателя. Образ солнца как символ Абсолюта появляется в первом же опубликованном чеховском рассказе «Письмо к ученому соседу» (1880). «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда» (Ч., 1, 14), — это сказано по поводу попыток «ученого соседа» усмотреть на солнце «черные пятнушки». Мучительно томится в дождливую погоду в день Пасхи ссыльный в рассказе «Вор» (1883): «Неужели эти звери могут жить без солнца?» (Ч., 3, 110). Символический смысл образа солнца здесь очевиден. Герои Достоевского нередко пытаются обрести «солнце» в лице другого человека (Шатов в лице Ставрогина в «Бесах» или Аркадий в лице своей сестры Лизы в «Подростке»), что является, конечно, существенным искажением «центростремительного» импульса. Еще большее его искажение — попытки чеховских героев обрести «солнце» в сферах гораздо более абстрактных. Для Григория Лихарева («На пути») «солнцем» оказываются в какой-то момент «науки»: «И я отдался наукам беззаветно, страстно, как любимой женщине. Я был их рабом и, кроме них, не хотел знать никакого другого солнца» (Ч., 5, 459).

Особо следует отметить близость двух писателей в изображении «косых лучей заходящего солнца», сохраняющих в творчестве Чехова значение лейтмотива. Н. Ю. Грякалова в статье с примечательным названием «А. П. Чехов — поэт религиозного переживания», анализируя переживания закатных пейзажей в повести «Мужики» (1897), пишет следующее: «... открытое пространство и свет заката, предстающие взору героев повести, обретают метафизический смысл как момент духовной встречи с Божественным».¹⁴ В переживаниях чеховских героев узнаются характерные черты экстатических порывов героев Достоевского, данные, однако, в значительно ослабленном, редуцированном виде. Сравним две цитаты: «Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти все прямо,

¹⁴ Грякалова Н. Ю. А. П. Чехов. Поэтика религиозного переживания // Христианство и русская литература. СПб., 2002. Сб. 4. С. 386.

идти долго, долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь <...>» («Идиот»; 8, 51). «Журавли летели быстро-быстро и кричали грустно, будто звали с собою. Стоя на краю обрыва, Ольга подолгу смотрела на разлив, на солнце, на светлую, точно помолодевшую церковь, и слезы текли у нее, и дыхание захватывало оттого, что страстно хотелось уйти куда-нибудь, куда глаза глядят, хоть на край света» («Мужики»; Ч., 9, 310—311).

И в том и в другом случае перед нами выразительнейшее изображение проявлений «центростремительного» импульса: стремление души в запредельное, жажда исполнения в ином горизонте бытия, рождающиеся, что весьма показательно, как ответ на некий «зов». Но в герое Достоевского все это проявляется гораздо определеннее, сосредоточеннее, интенсивнее, тогда как в чеховской героине это живет как смутный порыв, как неясное томление. И подобных мест у Чехова можно найти немало.

Однако было бы большим упрощением сказать, что переход от Достоевского к Чехову характеризуется лишь ослаблением «центростремительного» принципа. Ослабление этого принципа сопровождается у Чехова его распространением на досознательные области жизненных проявлений героя, и далее — на всю область природной жизни. Переводя эту закономерность в сферу поэтики, можно сказать, что ослабление у Чехова центростремительного принципа сопровождается перенесением его на периферийные области художественного мира: области, имевшие периферийное значение у Достоевского, выдвигаются в центр внимания в художественном мире Чехова. Предвосхищение подобной тенденции отчетливо наблюдается в романе «Подросток». Целый ряд второстепенных персонажей, эпизодических лиц, сюжетных ситуаций, мотивов, целые области периферийных художественных стратегий этого произведения обнаруживают черты и качества, которые позднее выдвинутся на первый план и обретут центральное значение в творчестве Чехова.

Прежде всего при переходе от Достоевского к Чехову значительно возрастает художественный вес героев «слабого сердца». В «Подростке» эта тенденция актуализирована фигурой Крафта и рядом других второстепенных персонажей (князь Сергей Сокольский, Тришатов, Андреев). В монологе Крафта обнаруживаем поразительно точное предвосхищение целого ряда будущих мотивов чеховского творчества: « — Нынче безлесья Россию, истощают в ней почву, обращают в степь и приготавливают ее для калмыков. <...> С другой стороны, желающие добра толкуют о том, что будет через тысячу лет. Скрепляющая идея совсем пропала. Все точно на постоялом дворе и завтра собираются вон из России; все живут только бы с них достало...» (13, 54). Создается впечатление, что перед нами некий специфический смысловой концентр, элементы которого,

подобно семенам, прорастут впоследствии в творчестве Чехова. По-видимому, мы сталкиваемся здесь с конкретным проявлением тенденции «центробежного» характера: типичная для Достоевского высокая смысловая концентрация дает у Чехова ряд воплощений значительно меньшей плотности. Соответственно этому переживание утраты «скрепляющей идеи» теряет в чеховском герое ту меру многоаспектности и широкоохватности, которую оно имеет в герое Достоевского, сохраняя, однако, высокую степень интенсивности, соответствующую антропологическим параметрам чеховского образа человека. Утрата «скрепляющей идеи» квалифицируется в мире Чехова (как и у Достоевского) как утрата жизненной *силы* (именно так, кстати, и переводится немецкая фамилия Kraft), как манифестация экзистенциальной «бедности» человека. «Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало» (8, 315), — этим словам Лебедева в «Идиоте», предвосхищающим выводы Крафта, вполне созвучны размышления старого пастуха Луки Бедного из чеховского рассказа «Свирель» (1887): «Я так рассуждаю, что Бог человеку ум дал, а силу взял. (...) Потому и обедняли, что Бог силу отнял» (Ч., 6, 325—326). «Бедность» как состояние, обусловленное отсутствием «общей идеи», выдвигается в центр внимания в чеховской повести «Скучная история» (1889). Констатируя отсутствие в своем внутреннем мире «чего-то общего, что связывало бы все это в одно целое (...) того, что называется общей идеей или Богом живого человека», герой повести заключает: «При такой бедности достаточно было серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы все то, что я прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья» (Ч., 7, 307). «Общая идея» (само это выражение, как показал М. П. Громов,¹⁵ является скрытой цитатой из Достоевского) мыслится чеховским героем как предмет неотъемлемого жизненного стремления, в своей основе — религиозного («Бог живого человека»), призванного преодолеть проявления «центробежных» тенденций во внутреннем мире личности. Однако основная проблема, связывающая «Скучную историю» с «Подростком», заключается не в отсутствии «скрепляющей (или «общей») идеи», но в существенном искажении направленного к ней фундаментального стремления («центростремительного» импульса), искажении, приобретающем в конечном счете характер духовной подмены. «Да и что толку: невозможно и быть человеку, чтобы не преклониться; не снесет себя такой человек, да и никакой человек. И Бога отвергнет, так идолу поклонится — деревянному, али златому, али мысленному» (13, 302), — так характеризуется эта подмена в «Подростке»

¹⁵ Громов М. П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время М., 1977 С. 46

словами Макара Ивановича Долгорукого У Чехова близкая мысль выражена в рассказе «На пути» (1886), этапное значение которого определяется обращением писателя к исследованию феномена веры «Русская жизнь представляет из себя непрерывный ряд верований и увлечений, а неверия или отрицания она еще, ежели желаете знать, и не нюхала Если русский человек не верит в Бога, это значит, что он верует во что-то другое» (Ч, 5, 468) Идолопоклонство («вера во что-то другое»), многообразно представленное в идейных построениях героев Достоевского, остается одним из главных предметов исследования и в творчестве Чехова В «Скучной истории» раскрываются разрушительные последствия одной из форм подобного идолопоклонства — квазирелигиозного культа науки, сложившегося на основе просветительского культа разума Сопровождающие эту тему мотивы *суеты* и *скуки* (весьма значимые в художественном мире Чехова) также обнаруживают связь с цитированным выше монологом Макара Ивановича « безбожника-то я совсем не встречал ни разу, а встречал заместо его суетливого — вот как лучше объявить его надо Всякие это люди, не сообразишь, какие люди, и большие и малые, и глупые и ученые, и даже из самого простого звания бывают, и все суета () Вот что скажу опять скуки много () Иной все науки прошел — и все тоска И мысля так, что чем больше ума прибывает, тем больше и скуки» (13, 302) Периферийные в целом для Достоевского мотивы суеты и скуки именно в «Подростке» получают ту степень актуализации (подчеркнутую прямой цитатой из Книги Екклесиаста «все суета»), которая предопределяет их центральное значение в творчестве Чехова

В ряду закономерностей, позволяющих проследить характер проявления «центробежных» тенденций при переходе от Достоевского к Чехову, важное место принадлежит особенностям функционирования сакрального текста Как и следовало ожидать, в «переходном» романе «Подросток» эти особенности представлены с полной наглядностью Мы не найдем здесь таких ярко выраженных смысловых концентров, как чтение Евангелия («Преступление и наказание»), евангельских эпиграфов («Бесы», «Братья Карамазовы») или картин на евангельские сюжеты («Идиот») Элементы ключевого евангельского текста, имеющего в романе сюжетоорганизующее значение,¹⁶ — эпизода беседы Иисуса Христа с богатым юношей (Мф 19 16—22) — даны в тексте произведения в рассредоточенном виде на свой вопрос «что делать?» (вопрос евангельского юноши), заданный Версилову в 1-й главе второй части, Аркадий получает

¹⁶ См об этом Касаткина Т А Роман Ф М Достоевского «Подросток» «Идея» героя и идея автора // Касаткина Т А О творящей природе слова Онтологичность слова в творчестве Ф М Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» М, 2004 С 420—422

ответ от Макара Ивановича в 3-й главе третьей части романа «То ли у Христа „Поди и раздай свое богатство и стань всем слуга“» (13, 311) Подобного рода рассредоточение или даже распыление сакрального текста (в котором мы и усматриваем выразительное проявление «центробежной» тенденции) станет впоследствии одной из примет чеховского стиля В «Скучной истории» элементы того же евангельского эпизода беседы Христа с богатым юношей, присутствующие, можно сказать, в виде осколков, выполняют тем не менее, как и в «Подростке», важные конструктивные функции Данная в свободной форме цитата «раздай свое имущество бедным» и вопрос «что делать?» в 4-й главе повести поддержаны в 6-й, заключительной, главе повтором того же вопроса, именованием «учитель» и словом «сокровище», оказавшимся последним словом произведения и получившим поэтому значение пуанта Эти на первый взгляд разрозненные элементы, устанавливая (при посредстве Достоевского) связь с евангельским прообразом изображаемой ситуации, становятся важным фактором смыслопорождения, предопределяющим просветленную, катартическую тональность финала произведения,¹⁷ способствуют созданию того специфического художественного эффекта, который литературоведы впоследствии стали именовать «чеховским настроением», «подводным течением», «подтекстом»¹⁸

К числу намеченных в «Подростке» и получивших дальнейшее развитие в творчестве Чехова эстетических закономерностей общего порядка следует отнести расширение форм присутствия комического, и в частности жанровой формы анекдота Широко представленная в «Подростке» стихия анекдота обнаруживает жанровую стратегию, типичную для чеховского творчества взаимопроникновение элементов анекдота и притчи¹⁹ Притчевое начало дает о себе знать не только в исторических анекдотах Петра Ипполитовича,²⁰ но и в анекдотах

¹⁷ Истолкование финала «Скучной истории» с учетом евангельского контекста см. *Сызранов С В* Фактор кризисности в художественной картине мира Творчество А П Чехова Тольятти, 2006 С 132—137

¹⁸ Показательно, что именно в «Подростке» исследователи усматривают присутствие специфического феномена «течения жизни», сопоставимого с чеховским «подводным течением» «Только Юлиус Майер-Грефе, писатель (что характерно), сумел проникнуть в суть, подчеркивал в начале и в конце своего анализа то течение жизни, которое пронизывает весь роман В исследованиях о Чехове нечто подобное позднее назовут подтекстом, подводным течением» (*Опиц Р* Эксперимент Достоевского с повседневностью Роман «Подросток» // Роман Ф М Достоевского «Подросток» Возможности прочтения Коломна, 2003 С 50)

¹⁹ «Глубинная стратегия притчи приводит к „философской сублимации“ случайного, анекдотически детализированного к его смысловому очищению, иносказательной концентрации, к возведению в символ» (*Тюпа В И* Художественность чеховского рассказа М, 1989 С 27)

²⁰ Отмечено Т А Касаткиной См *Достоевский Ф М* Собр соч В 9 т М, 2003 Т 6 С 667

Версилова. Анекдот о купце, приказавшем зажарить соловья, — это Чехов в чистом виде.

Достоинны внимания и рассеянные в тексте «Подростка» достаточно многочисленные метафорические выражения, звучащие вполне по-чеховски «уйти в скорлупу», «прежние хмурости», «хамелеон», «узкость идеи», «узкий» (применительно к человеку), «нахмуренный характер», «прокислое время». В «Подростке» не только четко обозначена специфическая оппозиция «широкость»—«узость», возникающая в процессе постижения конкретных антропологических феноменов, но и намечена уже тенденция к перенесению внимания на второй член этой оппозиции. Активное развитие этой тенденции станет одним из важных направлений художественной антропологии Чехова.

В заключение напомним факты, свидетельствующие об исключительной точности художественных предвидений «переходного» романа Достоевского, коснувшихся также и некоторых конкретных биографических обстоятельств предсказанного в нем «будущего художника». Как показывает С. Ю. Николаева, семейная тема «Подростка» должна была быть воспринята Чеховым глубоко лично на фоне последовавшей в 1876 г. семейной драмы Чеховых (разорение отца, отъезд семьи в Москву, потеря дома, отобранного за долги). Оказавшийся в полном одиночестве, лишенный дома и семьи, 16-летний Антон Чехов «вполне мог находиться в числе корреспондентов Достоевского, узнавших себя в „Подростке“». ²¹ Большое значение могло иметь и совпадение хронологическое. Начало «уединенной юности» Чехова относится к 1876 г. Вышедший в том же году отдельным изданием «Подросток», «будучи прочитан, должен был произвести неизгладимое впечатление». ²² О том, что Чехов уже в таганрогский период был хорошо знаком с произведениями великого романиста, свидетельствует, по мнению С. Ю. Николаевой, богатство литературных реминисценций из Достоевского в ранней чеховской драме «Безотцовщина», «создававшейся ровесником Аркадия Долгорукого». «Сложение личной судьбы Чехова, его „уединенная юность“ были предугаданы Достоевским, как бы заранее содержались в его мощных художественных обобщениях» ²³ Присоединяясь к этому выводу, укажем (вслед за М. П. Громовым, работа которого изобилует тонкими наблюдениями²⁴) на одно такое обобщение, точно характеризующее

²¹ Николаева С. Ю. Достоевский в круге чтения Чехова // История литературы и художественное восприятие Тверь, 1991 С 59

²² Там же С 60

²³ Там же С 60— 61

²⁴ Приводимые нами слова Версилова о «неблагообразии отцов» М. П. Громов считает возможным поставить эпиграфом к юношеской драме Чехова См Громов М. П. Чехов и Достоевский С 247

позицию Чехова в классическом конфликте «отцов» и «детей», — выраженную устами Версилова мысль о детях, «оскорбленных неблагоприятием отцов своих и среды своей» (13, 373). Вынесенный из собственного детства и отрочества опыт такой «оскорбленности» и становится для Чехова глубоко личным, интимным стимулом в деле противостояния всякого рода «неблагообразию» средствами искусства.

Таким образом, попытка представить соотношение художественного мира Достоевского и Чехова, опираясь на универсальное значение категории «переходности», приводит к необходимости мыслить это соотношение по принципу флуктуации, раскрывающему противоборство «центростремительных» и «центробежных» начал в культуре. Становится очевидным, что переход от Достоевского к Чехову определяется объективными закономерностями, связанными с нарастанием кризисных процессов в европейской культуре второй половины XIX в. Приоткрывающиеся при подобном взгляде новые уровни и формы взаимопроникновения художественных миров двух писателей позволяют говорить о том, что в творчестве Достоевского предвосхищаются не просто отдельные темы, мотивы, образы творчества Чехова, но общие контуры его художественного мира. С высокой степенью отчетливости эта предвосхищающая интенция просматривается в «переходном» романе «Подросток», содержащем предварительное определение «законов разложения и нового созидания» в области художественных форм.