

А. И. ПАРФЕНОВ

**ФАНТАСТИКА И РОК В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА
(на материале повести «Три года»
и рассказа «Убийство»)**

В статье рассматриваются мотивы рока и фантастики в прозе А. П. Чехова, в таких, с этой точки зрения, все еще недостаточно изученных произведениях, как повесть «Три года» и рассказ «Убийство». Анализируется особенность примет и предзнаменований у Чехова, их связь с категориями рассудка и страсти. Прослеживается специфика чеховского диалога с романтической традицией и семантико-стилистическая роль «иррациональных» мотивов в художественной структуре целого.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Три года», «Убийство», романтизм, фантастика.

Вопрос о романтической традиции в творчестве А. П. Чехова на протяжении последних десятилетий неоднократно становился объектом литературоведческого интереса; связь Чехова с романтизмом находили в эмоциональной приподнятости его произведений [Паперный, 1973], в идеях борьбы и устремленности в будущее [Исупова, 1974], в мечтаниях чеховских героев как соотнесенных «с настоящей действительностью» [С. De Maegd-Soer, 1973]. Проблема сохраняет актуальность и для современного чеховедения: рассматриваются как общие принципы обращения Чехова к культуре романтизма [Одесская, 2011, с. 32–34], так и связь писателя с отдельными романтическими авторами [Николаева, 1994], или, напротив, близость отдельных произведений Чехова к романтической парадигме [Милюгина, 2000]. Не будет преувеличением сказать, что уже сам длительный интерес к вопросу подразумевает его многомерность и актуальность для понимания всего творчества Чехова. Однако, несмотря на значительное количество литературоведческих исследований, некоторые аспекты названной темы до сих пор изучены недостаточно. Применительно к настоящей статье, речь идет, прежде всего, о специфической реализации у Чехова таких романтических категорий, как рок и фантастика.

Проблема фантастического у Чехова (а тем более фантастического как связанного с романтической традицией) до сих пор только поставлена в научной литературе. Обычно о фантастическом в художественном мире Чехова

пишут в связи с повестью «Черный монах»; так, М. Л. Семанова, говоря об этом произведении, определяет чеховскую фантастику как характеризующую и воспринимающего субъекта, и «глубинные возможности, заложенные в объекте наблюдения» [Семанова, 1982, с. 57]. Определяющую роль психологического начала в фантастике Чехова подчеркивает и А. Б. Есин: «Фантастической действительности как таковой нет, есть только действительность реальная. Но эта реальная действительность в восприятии персонажей становится (вернее, приобретает черты) призрачной, фантастической, непонятной» [Есин, 1977, с. 57]. Еще менее достаточно, насколько нам известно, исследована и тема рока (как романтическая тема) в чеховском творчестве: так, Е. Г. Милюгина только упоминает ее среди других романтических мотивов в драме «Иванов» [Милюгина, 2000, с. 128].

Несмотря на ограниченный литературоведческий интерес, фантастические и роковые обертона играют, на наш взгляд, заметную роль в зрелой и поздней чеховской прозе — в частности, в таких все еще недостаточно изученных с этой точки зрения вещах, как повести «Три года» и «Убийство». Определить связь фантастических и роковых обертонов между собой, их место в составе художественной структуры целого, а так же их специфическую — по сравнению с литературой романтизма — реализацию является задачей настоящей статьи.

Наиболее полно мотивы фантастики и рока присутствуют в первых трех главах повести «Три года»; текстуально эти мотивы оформляют такие архетипические категории, как любовь и смерть — любовь Алексея Федорыча Лаптева к Юлии Сергеевне и смерть Нины Федоровны, сестры Алексея Федорыча.

В «реалистической» стилистике начальных глав обращают на себя внимание два эпизода, не вполне соотносящиеся с собственно реалистической (рациональной и описательной) парадигмой. В первом случае мы имеем в виду развернутый перечень «неблагоприятных примет» («разбилось в передней зеркало, самовар гудел каждый день и, как нарочно, даже теперь гудел; рассказывали, что из ботинки Нины Федоровны, когда она одевалась, выскочила мышь [Чехов, 1960–1964, т. VII, с. 425–426], предвещающих смерть сестры Алексея Федорыча. Во втором — эпизод, когда Юлия остается дома одна вскоре после объяснения с Лаптевым: «А на дворе была погода нехорошая, беспокойная; дверь дрожала от напора ветра, и в сенях дуло со всех сторон, так что едва не погасла свеча. У себя наверху Юлия обошла все комнаты и перекрестила все окна и двери; ветер завывал, и казалось, что кто-то ходит по крыше [Там же, с. 436]». Для приведенного фрагмента — на первый взгляд, лишь передающего взволнованное состояние героини — характерен последовательно проведенный мотив иррациональной, таинственной силы. Мотив реализуется как на словесном уровне (эпитет «нехорошая» применительно к погоде несет большую смысловую нагрузку, чем нейтральный «плохая»), а также через образы ветра и задутой свечи с их контекстуальными значениями вторгающегося хаоса, усиленными буквально в следующем предложении — Юлия крестит окна и двери, пытаясь оградить свой дом и себя от неизвестного зла, а с ветром связывается представление о некоторой антропоморфной, хотя и не конкретизированной силе («казалось, что кто-то ходит по крыше»).

Эта сила, находящаяся в непосредственной близости от обжитого, «человеческого» пространства может быть соотнесена (если рассматривать пассаж в историко-культурной перспективе) с угрожающим присутствием демона или беса — отчасти такая трактовка подкрепляется и тем, что Юлия, будучи с детства религиозной, должна вскоре потерять свою веру.

Чтобы полнее понять роль и значение «таинственных эпизодов» в повести Чехова — эпизодов, которые иначе могут показаться слишком локальными и не несущими важной для всего произведения семантической нагрузки — рассмотрим их связь с художественной структурой целого.

Перечень «неблагоприятных примет» — и, следовательно, вполне определенное указание на судьбу Нины Федоровны — возникает в повести почти сразу же после рассказа о ее трагической семейной жизни. Связь между болезнью и любовью при этом подчеркивается достаточно прямо, хотя мотив — с характерной для Чехова субъективацией [Тихомиров, 1986, с. 17] — дан лишь в восприятии героини: «Так как опухоль у нее была в груди, то она была уверена, что и болеет она от любви, от семейной жизни, и что в постель ее уложили ревность и слезы [Чехов, 1960–1964, т. VII; с. 424]». Тема обреченности еще раз возникает почти сразу же, в реплике Нины Федоровны, обращенной к брату: «Нет, уж когда конец, то не помогут ни доктора, ни старцы [Там же, с. 425]». Примечательно, что здесь отрицается как рациональное воздействие («доктора»), так и иррациональное («старцы») — «предопределенность» героини раскрывается максимально сжато и вместе с тем полно. Одновременно в этой же реплике упоминается Юлия и забытый ей зонтик — образ, возникающий в повести несколько раз и сотнесенный с влюбленностью Алексея Федорыча [Белкин, 1973, с. 222], влюбленностью тоже трагической и безответной. Соответственно можно предположить, что иррациональный «пассаж с приметами» в мотивной структуре произведения связывается, прежде всего, с темой страсти, понимаемой как роковая, разрушительная стихия, довлеющая над человеком. Эту же тему — на другом, «понятийном» уровне — раскрывают и размышления самого Лаптева: «он вспоминал и думал с грустью, что если бы теперь его спросили, что такое любовь, то он не нашелся бы, что ответить» [Чехов, 1960–1964, т. VII, с. 419], «милый Костя, пока я не любил, я сам тоже отлично знал, что такое любовь» [Чехов, 1960–1964, т. VII, с. 429].

Фантастические обертона и мотив роковой страсти позволяют предположить определенную соотнесенность с романтической традиций, для которой указанные категории являются принципиально важными [Сакулин, 1990, Манн, 1995]. Так, диалектическая интерпретация страсти в «Фрегате “Надежде”» А. А. Бестужева-Марлинского, когда движимый любовью герой оказывается «одновременно свободным и не свободным в своих действиях» [Манн, 1995], находит определенные параллели во влюбленности Алексея Федорыча, и неспособного противостоять своему чувству, и в полной мере сознающего его обреченность. Что же касается собственно примет, то аналогии возможны здесь, в частности, с повестью О. М. Сомова «Юродивый» — видения Мельского (неотступно возникающий образ юродивого, рушащиеся стены [Сомов, 1984, с. 90–91] играют роль все тех же иррациональных знаков судьбы, резко противопоставленных бытовому, повседневному фону и связан-

ных опять-таки — хотя и косвенно — с любовной тематикой. В тоже время принципиально важно отметить, что романтические аллюзии присутствуют у Чехова внутри сложной мотивной структуры, позволяющей встроить их в новые отношения, раскрыть и актуализировать присущий им внутренний потенциал: так связь между приметам и трагической страстью не является прямой и допускает множество промежуточных значений, объединенных, однако, общим пессимистическим тоном и гносеологическим скептицизмом.

Если в случае с Алексеем Федорычем и Ниной Федоровной «фантастический» пассаж выражает иррациональность любовной страсти, то в случае с Юлией можно говорить о противоположенном подходе: сразу за словами о ветре и потухшей свече следует совершенно прагматическое размышление героини о плюсах и минусах брака с Лаптевым. Соответственно, иррациональная образность в этом месте оформляет именно рассудочную деятельность человека, которая в результате трактуется как столь же сомнительное, роковое начало, что и «не рассуждающая» страсть. В последних строчках третьей главы этой теме подведен итог: «Ей (Юлии. — А. П.) трудно было идти против ветра, она едва шла, придерживая обеими руками шляпу, и ничего не видела от пыли (курсив мой. — А. П.) [Чехов, 1960–1964, т. VII, с. 438]». Попытка ориентироваться в жизни исходя из «общих представлений» [Катаев, 1979, с. 87–88] оказывается абсолютно несостоятельной — на уровне образного строя это продемонстрировано еще до того, как герои вступают в брак.

Подобное использование фантастики также находит аналогии в литературе романтизма: так, по Ю. В. Манну, рассказ В. Ф. Одоевского «Черная перчатка» строится на переносе акцента с собственно фантастического на примитивно-рациональную деятельность человека: «страшное — не столько во вторжении ирреальной силы, сколько в систематизме — воспитании, основанном «на практических правилах» [Манн, 1988, с. 62].

Диалог Чехова с романтической традицией получает специфическое развитие в последующих главах. Если фантастические обертона играют здесь меньшую роль, то тема рока претерпевает заметное изменение: семейная жизнь Лаптевых, вначале изображавшаяся как совершенно несчастная, в тринадцатой главе, напротив, показана в определенной гармонии. «Он умный, честный человек, и для моего счастья этого достаточно» [Чехов, 1960–1964, т. VII, с. 485] говорит Юлия о муже, вполне искренне выражая свои чувства к нему. Эта гармония, впрочем, длится совсем недолго, до смерти их ребенка от дифтерита, но некоторые ее следы сохраняются и в финале повести, хотя в этом случае угасшими изображаются уже чувства обоих супругов. Еще важнее намечающаяся во второй части произведения влюбленность в Юлию Ярцева [Полоцкая, 2001, с. 29]. Можно предположить, что образ девушки в исторической фантазии последнего о половцах (персонаж как раз возвращается домой после вечера, проведенного на даче у Юлии) является первым свидетельством возникшего чувства. Если такое допущение верно, то любовная тема решается теперь не столько в категориях иррационального и рока, сколько в опять-таки романтической парадигме национального, творческой свободы и воображения. Примечательно в этом плане и упоминающееся в размышлениях Ярцева стихотворение Лермонтова «Сон»: «Все чего-то жалко, все чего-то хочется и все кажется мне, будто я лежу в долине Дагестана и

снится мне бал» [Чехов, 1960–1964, т. VII, с. 495]. «Сон» с его центральной темой любви, преодолевающей смерть [Венцлова, 2012, с. 349], здесь как бы акцентирует возможность сильных чувств, не связанных с трагической предопределенностью. И хотя финал остается открытым, намек на возможность счастья в нем хорошо различим: «Лаптев заметил, с каким восторгом смотрел ей (Юлии. — А. П.) навстречу Ярцев, как это ее новое, прекрасное выражение отражалось на его лице, тоже грустном и восхищенным» [Чехов, 1960–1964, т. VII, с. 510]. Тема рока мыслится Чеховым — в отличие от романтиков — как тема локальная, способная описать лишь определенные моменты и явления человеческой жизни, но не всю ее целиком.

Романтические аллюзии — несмотря на свое ограниченное присутствие в тексте — играют в повести «Три года» принципиальную роль: Чехов резко снижает традиционную тему роковой страсти (страсть приводит не к смерти персонажей, но всего лишь к несчастному браку), локализует и вместе с тем развивает проблему иррационального и хаотического в человеческих отношениях, обозначая в качестве ее источника как собственно страсть, так и прагматический расчет. При этом художественная структура целого апеллирует не столько к фатализму, сколько к так же характерному для романтической эстетики принципу «борьбы и проведения» [Бестужев-Марлинский, 1958, с. 564]; возможно, не будет большим преувеличением сказать, что именно подобная связь с романтизмом вносит значительный вклад в атмосферу «взволнованного ожидания будущего», которой, по словам З. С. Паперного [Паперный, 1960, с. 124], проникнута повесть Чехова.

Рассказ «Убийство», опубликованный в том же, 1895 году, обнаруживает значительное усиление фантастических и роковых мотивов при сохранении схожей художественной структуры, подразумевающей локализацию начал иррационального и фатального, их смену в финале открытой и динамичной картиной мира.

Метель, упоминающаяся уже в самом начале рассказа [Чехов, 1960–1964, т. VII, с. 31], буквально через несколько страниц раскрывается как образ, несущий ярко выраженные иррациональные, фантастические коннотации. «Мороза не было, и уже таяло на крышах, но шел крупный снег; он быстро кружился в воздухе, и белые облака его гонялись друг за другом по полотну дороги» [Там же, с. 34]. В этой фразе, открывающей эпизод о возвращении Матвея домой, можно выделить семантику стихийного движения и отметить показательную персонификацию природных реалий — «облака снега» выступают как самостоятельные субъекты действия, становятся своеобразным олицетворением иррациональных сил; романтическая и фантастическая семантика образа акцентируется в следующем абзаце, когда кружащийся снег сравнивается с «ведьмами на шабаше» [Там же]. Отчетливо различимый иррациональный подтекст имеет и образ мужика на санях — сани появляются внезапно и совершенно неожиданно исчезают, оставляя у Матвея ощущение необъяснимого страха [Там же]. По сути, вся сцена с возвращением Матвея может быть понята как связанная с рядом неопределенных, но безусловно негативных предзнаменований; тема рока оформляется здесь совершенно романтической образностью, будь то возникающие в сравнении «ведьмы» или описание странной встречи.

С еще большей отчетливостью мотив предопределенности (и связанный с ним фантастический образный строй) развивается в следующих абзацах, когда Матвей оказывается в трактире Терехова. «А вверху над потолком тоже раздавались какие-то неясные голоса, которые будто угрожали или предвещали дурное. <...> Теперь там стучал и гудел ветер, и казалось, что кто-то бегал, спотыкаясь о балки» [Там же, с. 35]. Как и в рассмотренном выше эпизоде с Юлией, речь идет о присутствующей в непосредственной близости от человеческого жилья таинственной силе — в обоих случаях «сила» находится сверху, на крыше или втором этаже, т. е. в доминирующей, господствующей позиции. В настоящем случае, однако, акцентируется фаталистическая тематика — связь между «голосами» и приближающимся несчастьем заявлена непосредственно, а не на уровне сложных интонационных сближений и мотивных рифм, как это было в повести «Три года». Примечательно, что трактир Тереховых и дальше описывается в романтическом ключе как таинственное, роковое место: «темный двор с навесом и постоянно запертые ворота своим видом вызывали чувство скуки и *безотчетной тревоги*, как будто в этом дворе жили *колдуны или разбойники* (курсив мой. — А. П.)» [Там же, с. 41]. Мотив предопределения вообще очень широко представлен в «Убийстве»: он закрепляется и развивается как через повторяющиеся упоминания странного присутствия на втором этаже [Там же, с. 44, 55], так и через непосредственное соотнесение мыслей и чувств персонажей с окружающим дисгармоничным миром [Там же, с. 44, 48] или даже с демоническим началом [Там же, с. 47, 49].

Подобное нагнетание трагических предчувствий и предзнаменований вновь заставляет вспомнить некоторые образцы романтической литературы, такие как «Страшную месть» Гоголя или трагедию А. С. Хомякова «Ермак», с характерной для них темой рока, сопряженной с фантастическими (в той или иной степени выраженными) эпизодами. Предзнаменования у Чехова — в отличие от романтиков — всегда даны лишь в восприятии персонажей (мы не знаем, померещилось ли нечто герою или было на самом деле) и являются, в этом смысле, менее отчетливыми, однако их роль в структуре целого — указания на фатализм и иррационализм — остается сопоставимой.

Специфика романтического пласта в «Убийстве» полнее обозначается в финале рассказа. «Простая вера» [Там же, с. 59], открывшаяся после всего произошедшего Якову Иванычу, подчеркнута не конкретизируется, не описывается как догматическая система — акцентируется лишь ее «антропологическое» измерение: «И хотелось жить, вернуться домой, рассказать там про свою новую веру и спасти от гибели хотя бы одного человека и прожить без страданий хотя бы один день» [Там же]. В отличие от предшествующей религиозной практики, построенной на строгом систематизме и сопряженном с ним самодовольстве, теперь на первый план выступает желание жизни как таковой и связи с другими людьми, — желание, отмеченное, впрочем, едва заметным и в контексте вполне понятным эгоистическим тоном («прожить без страданий хотя бы один день»). Несмотря на то, что стремления Якова условны и к тому же совершенно неосуществимы, они имеют значение в плане внутренней эволюции персонажа; тема иррациональных и роковых начал, довлеющих над человеком, его внутренним миром и его действиями, в результате утрачивает актуальность. Как это ни странно на первый взгляд, образ штормового моря в финале «Убийства» (сам по себе, разумеется, очень

мрачный) все же имеет и некоторые — условно говоря — «положительные» обертона. Море оказывается здесь звукопорождающим, эмоциональным и динамичным, как бы без конца становящимся началом, дающим простор для воображения: «он (Яков. — А. П.) вглядывался напряженно в потемки, и ему казалось, что сквозь тысячи верст этой тьмы он видит родину, видит родную губернию, свой уезд...» [Там же]. Последняя в рассказе фраза о начинающемся шторме, по сути, определяет возможность нарастающей трагической динамики и в дальнейшем. Образ моря в результате отчасти сближается со «свободной стихией» романтиков и образует своего рода композиционную рифму к внутренней эволюции Якова. ИмPLICITно присутствующие в романтической культуре темы рока и противостояния року заостряются и сводятся в единое диалектическое целое — метод, для самой романтической литературы не вполне характерный; диалог Чехова с предшествующей традицией вновь выступает как вполне оригинальный и содержательный.

Чтобы полнее понять значение романтических мотивов в повести «Три года» и рассказе «Убийство», логично соотнести эти произведения с «Черным монахом», вещью, имеющей ключевое значение для вопроса о фантастике в творчестве Чехова.

Чехов в «Черном монахе», как пишет М. П. Громов, «нашел путь к воплощению идейной одержимости не в слове персонажа, но в художественном образе, почти зримом, почти реальном» [Громов, 1989, с. 268]. Иными словами, фантастическое начало в повести связывается, прежде всего, с присущим личности негативным потенциалом и шире — с психологическим измерением вообще. Образ черного монаха строго отграничен, он имеет отношение только к сознанию Коврина и, в этом смысле, фантастический элемент, казалось бы, широко представленный в повествовании, отличается некоторой локальностью. В «Трех годах» и «Убийстве», напротив, роль фантастического и фатального носит более сложный характер. Фантастические образы здесь в меньшей степени соотнесены с сознанием персонажей — хотя и подаются, как мы помним, в рамках субъективного восприятия — и апеллируют к некоторым общим, внеличностным, особенностям жизни и мира. Так, в случае с повестью «Три года» говорить о «идейной одержимости» неправомерно в принципе (рассуждения Юлии явно не могут быть так определены, Лаптев же испытывает именно страсть, лишённую какой-либо идейной составляющей), а в «Убийстве» фантастическая образность возникает именно в то время, когда Яков начинает осознавать неудовлетворенность своей верой. Более того — фантастика здесь не всегда жестко связывается с сознанием Якова, сама по себе лишена идейной нагрузки и в целом не столько подталкивает к преступлению, сколько устанавливает общую атмосферу трагизма и неопределенности. Фантастическая образность в этих вещах при кажущейся — по сравнению с «Черным монахом» — локализации получает большую смысловую нагрузку, она привязана теперь не только к внутреннему миру человека, но, косвенно, к миру вообще, описывает не только некоторую конкретную личность, но и присущие универсуму закономерности. Поэтому с известной долей условности можно говорить о принципиальной роли иррациональных и роковых мотивов не только в «Черном монахе», но и в упомянутых выше произведениях и даже о своеобразном «семантическом усилении» в них этой тематики.

Как мы видим, начала иррационального (фантастического) и фатального, будучи даны у Чехова лишь в «восприятии персонажей» [А. Б. Есин], все же получают в художественной структуре целого вполне самостоятельную роль, определяют саму стилистику чеховских произведений как имеющую точки соприкосновения со стилистикой романтической. Сложный диалог с традицией, подразумевающий, с одной стороны, «истончение» и локализацию романтической образности, а с другой — ее возрастающую семантическую насыщенность, — такой диалог, без сомнения, является одной из важных особенностей Чехова как писателя, создавшего, по словам В. Б. Катаева, «неповторимое сочетание из открытого до него, но бывшего на периферии прежних художественных систем» [Катаев, 1979, с. 69].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белкин А. А. Читая Достоевского и Чехова. Статьи и разборы. М., 1973.
2. Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения в двух томах. Т. II. М., 1958.
3. Венцлова Т. Собеседники на пиру. Литературоведческие работы. М., Новое литературное обозрение, 2012.
4. Громов М. П. Книга о Чехове. М., 1989.
5. Есин А. Б. Фантастика у Чехова и Салтыкова-Щедрина. // Чехов и его время. М., 1977.
6. Исупова Г. А. А. П. Чехов. // Русский романтизм. М., 1974.
7. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
8. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995.
9. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1988.
10. Милюгина Е. Г. Драма А. П. Чехова «Иванов» и романтическая традиция. // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 2000.
11. Николаева С. Ю. Поэты-романтики в творческом сознании А. П. Чехова (Е. А. Баратынский). // Романтизм: эстетика и творчество. Сб. научных трудов. Тверь, 1994.
12. Одесская М. М. Чехов и проблема идеала. М., 2011.
13. Паперный З. С. А. П. Чехов. Очерк творчества. М., 1960.
14. Паперный З. С. Чехов и романтизм. // К истории русского романтизма. М., 1973.
15. Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М., 2001.
16. Сакулин П. Н. Филология и культурология. М., 1990.
17. Семанова М. Л. О поэтике «Черного монаха» А. П. Чехова. // Художественный метод А. П. Чехова. Межвузовский сборник научных трудов. Ростов-на-Дону, 1982.
18. Сомов О. М. Были и небылицы. М., 1984.
19. Тихомиров С. В. Природа в сознании героев А. П. Чехова. // Вестник Моск. университета, серия 9 филология, №4. М., 1986.
20. Чехов А. П. Собр. соч. в двенадцати томах. М., 1960–1964.
21. К. де Магд-Созн. Романтические элементы в творчестве Чехова. Bruxelles, 1973.

Поступила в редакцию 03.11.2014