

УДК 82-2
ББК 83.3 (2Рос = Рус) 1-8
Чехов А.П.

В.Н. Чубарова

**«СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ»
А.П.ЧЕХОВА: ОПЫТ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Предпринята попытка прочитать повесть А.П. Чехова в контексте современных ему философских интуиций, в частности, в свете эстетической метафизики Ф. Ницше, предложенной им в работе «Рождение трагедии из духа музыки».

Ключевые слова: Чехов, Ницше, дионисийское, аполлоническое, история, скучная.

Чубарова Валентина Николаевна – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы Южного федерального университета
Тел.: 8(863)263-82-97
E-mail: vnchubarova@sfedu.ru

Повесть А. Чехова «Скучная история», опубликованная ровно 120 лет тому назад – осенью 1889 г., оказалась этапным произведением в творчестве писателя – текстом, по-новому для Чехова откликавшимся на философское и художественное содержание эпохи. Экзистенциальная проблематика повести, рисующей событие умирания старого профессора и весь круг связанных с этим его духовно-нравственных переживаний, напрямую перекликалась с основными философскими исканиями современности.

Известно, что рассматриваемая эпоха была отмечена сменой философских парадигм, когда на смену немецкому философскому панлогизму пришла так называемая философия жизни, заменяющая онтологию бытия онтологией человека, что и предопределило способность этой философии максимально сблизиться с литературой, вплоть до создания общих жанров, почти в равной мере принадлежащих как философскому, так и литературному творчеству.

Особая судьба и история подобного сближения, как известно, у русской литературы, которая именно собственной проблематикой и открытиями в сфере познания духовного опыта человека спровоцировала и подготовила рождение русской религиозной философии, которая впервые для России явила собой опыт самостоятельного философского мышления. И еще. Это была уже эпоха, которая не требовала от русской литературы огля-

дывания на Европу, а, напротив, уже Европа приглядывалась к достижениям русских писателей, размышляла над ними, включая тем самым их в свой культурный оборот. Формировался общий культурный менталитет, истоки и составляющие которого явились одним из главных предметов философских штудий следующего столетия. Так, например, С. Франк в статье «Русское мировоззрение» (Берлин, 1925 г.), говоря об общности русской и западноевропейской культур, напоминал, что «обе культуры, как западноевропейская, так и русская, в конце концов, происходят от сплава христианства и античности» [Франк, с. 499]

Менталитет эпохи – отнюдь не только понятийная сфера или сфера умственных представлений, напротив, не менее важно единство эмоционально тонуса в жизни общества. Недаром, например, эпоха рубежа XVIII – XIX вв. названа эпохой «мировой скорби», где метафора скорби не только выступала собирательным образом для умственных, философских направлений агностицизма и иррационализма, религиозного мистицизма и т.п., но и эмоционально закрепляла их общую направленность и взаимосвязь.

На рубеже XIX – нач. XX вв. вновь в центре эмоциональной картины мира оказываются эмоции разочарования и трагического недоверия к жизни. Ими окрашены произведения как философов, так и многих писателей рубежа веков.

Европейским философом, максимально повлиявшим на характер и систему ценностей эпохи и оказавшимся наиболее тесно связанным с русским миром, был, как известно, Фридрих Ницше. Говоря о вхождении Ницше в русскую культуру, начиная с 90-х гг. XIX в., исследователи отмечают влияние его на широкий круг писателей, поэтов и мыслителей, куда входят А. Блок, А. Белый, Л. Андреев, В. Соловьев, К. Леонтьев, Д. Мережковский, Вяч. Иванов. Общеизвестно влияние Ницше также на творчество Е. Замятина, Б. Пастернака, Ю. Тынянова, М. Горького, Н. Гумилева, О. Мандельштама, В. Маяковского, В. Хлебникова, но Чехова в этом перечне нет.

Приемы литературоведческого исследования философского влияния на творчество писателей и поэтов обусловлены прежде всего спецификой самого рассматриваемого творчества, и оговорками, что речь идет о художественном философствовании, и в общем виде включают в себя рассмотрение системы ценностей автора, преломляющейся в типе героя и характере конфликта или в системе таковых.

Думается, однако, что признание принадлежности художника и философа к общей ментальной сфере эпохи, позволяет говорить не только о прямом или косвенном влиянии одного на другого, но и с помощью философско-эстетических представлений, закреплённых в понятийной сфере того или иного философа, пытаться расшифровать художественные коды творчества современного ему художника.

Фигура Чехова, как уже было отмечено выше, не попала в круг философского влияния Ницше (или, может быть, его творчество еще недостаточно исследовано с этой точки зрения, что, скорее всего, более справедливо), но, полагая, что творчество Чехова питалось смыслами и стихиями современного ему культурного контекста, как и творчество современно ему философа Ницше, то вполне можно допустить родственность их интуитивного отклика при всем различии его творческих воплощений. Другими словами, показалось возможным, отбросив мысль о Чехове как интерпретаторе философских знаний эпохи, попытаться найти в пространстве современной ему культуры созвучные, но понятийно зафиксированные философские интуиции.

В 1872 г. Ницше публикует свою знаменитую работу «Рождение трагедии из духа музыки», в которой он говорит о художественных стихиях и инстинктах современной ему эпохи, рассматривая их в перспективе большого времени, а именно, с момента их зарождения и первичных форм проявления в античной культуре. На русский язык это сочинение Ницше будет переведено в самом начале 90-х гг. Никаких свидетельств, что Чехов знал эту работу до написания своей повести «Скучная история», нами не обнаружено. Есть только одно в этот период упоминание в письме писателя князя Александра Ивановича Урусова, который, как известно, был поклонником и переписывался с Ницше [Чехов, 1963, т. 11, с. 297]. Следовательно, можно говорить о сближении интуиций философа и художника только в силу принадлежности их к культурному пространству, питаемому общими художественно-эстетическими инстинктами, о которых пишет и Ницше и которые, в свою очередь, оказываются способными питать и творческое чувство Чехова.

В сочинении «Рождение трагедии из духа музыки» Ницше пытается объяснить современное ему искусство, с его кризисными, в понимании философа, явлениями, с точки зрения актуальности и преломления общих для природы и искусства стихий, которые обусловили рождение искусства и продолжают влиять на его судьбу и в настоящем. Искусство для Ницше, как известно, связано с жизнью не законом подражания, а законами приобщения и выявления прихотливой игры шопенгауэровской воли. Соприродность жизни и искусства проявляет себя, по мысли философа, через единство художественных стихий: «аполлоническую» и «дионисическую», которые он называет «художественными инстинктами природы» [Ницше, т. 1, с. 63].

Его работа основана на эстетикоцентристском понимании природы мироздания, позволившем Ницше называть свою философию «артистической» метафизикой. Мир представляется им как произведение искусства: «...Для действительного творца этого мира мы уже – образы и художественные проекции и что в этом значении художественных произведений лежит наше высшее достоинство, ибо только как *эстетический*

феномен бытие и мир *оправданы* в вечности, хотя, конечно, наше сознание об этом своем значении едва ли чем отличается от того, которое написанные на полотне воины имеют о представленной на нем битве. <...> ... Лишь поскольку гений в акте художественного порождения сливается с тем Первохудожником мира, он и знает кое-что о вечной сущности искусства...» [Там же, с. 75].

Мир, бытие в себе – бессмысленно и хаотично, чуждо человеку и непостижимо. Жизнь как человеческое существование наполнена жестокостью и страданием, страхом и ужасом. Лишь в искусстве она получает смысл, вкладываемый в нее художником.

Культ Аполлона – это культ светлых начал жизни, всего разумного и гармоничного, напротив, культ Диониса – это культ стихийного, темного и лишаящего человека разумности. В словесном искусстве аполлоновское начало – это прежде всего эпика, так как эпический рапсод, как писал Ницше, не в состоянии слиться вполне со своими «образами: он всегда только спокойно неподвижный, широко раскрытыми глазами взирающий созерцатель, для которого образы постоянно *перед* ним» [Там же, с. 103]. Ницше называет Аполлона толкователем *снов*, так как ужасное, хаотичное и трагическое в жизни – вне его созерцания. С помощью иллюзии, упоения и успокоения ею, «аполлоновское начало вырывает нас из всеобщности дионисического и внушает нам восторженные чувства к индивидам; к ним приковывает оно наше чувство сострадания, ими удовлетворяет оно жаждущее великих и возвышенных форм чувство красоты; оно проводит мимо нас картины жизни и возбуждает нас к вдумчивому восприятию сокрытого в них жизненного зерна. Необычайной мощью образа, понятия, этического учения, симпатического порыва – аполлоновского начала вырывает человека из его оргиастического самоуничтожения и обманывает его относительно всеобщности дионисического процесса мечтой, что он видит отдельную картину мира...» [Там же, с. 142 – 143].

Другими словами, эти два начала противостоят друг другу как сон и пробуждение, утрата иллюзии. Вот с этой точки зрения и можно уже взглянуть на чеховское произведение.

Письма Чехова периода 1888-89 гг. наглядно свидетельствуют о том творческом повороте, который совершался в это время в судьбе и сознании писателя. Отчетливо видно, что Чехов ищет новые формы, часто пишет своим корреспондентам, что работает над романом. Переход к большим формам неизбежно сопровождается напряженной рефлексией над законами творчества вообще. Так, в письме Суворину от 3.11.1888, рассуждая о статье Д. Мережковского, Чехов отмечает присутствие у него научного метода, который определяет как стремление «уловить общий закон и формулы, по которым художник, чувствуя их инстинктивно, творит музыкальные пьесы, пейзажи, романы и проч. Формулы эти в при-

роде, вероятно, существуют. Мы знаем, что в природе есть а, б, в, г, до, ре, ми, фа, соль, есть кривая, прямая, круг, квадрат, зеленый цвет, красный, синий... знаем, что все это в известном сочетании дает мелодию, или стихи, или картину, подобно тому как простые химические тела в известном сочетании дают дерево, или камень, или море, но нам только известно, что сочетание есть, но порядок этого сочетания скрыт от нас. Кто владеет научным методом, тот чует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что та и другое создаются по одинаково правильным, простым законам» [Чехов, 1962, т. 11, с. 281]. Здесь важно подчеркнуть единство органического и эстетического начала во взгляде писателя на природу искусства, который сближал его с традицией национального философствования, отмеченного мироощущением, в соответствии с которым культура и ее феномены «оцениваются не по моральным, а по эстетико-космическим критериям» [Франк, 1992, с. 496].

В то же время следует помнить, что повесть «Скучная история» – не только результат культурного, эстетического влияния эпохи на воображение писателя, но и опыт изживания в форме эстетической рефлексии биографического опыта скорби, связанного со смертью брата летом 1889 г.

Он писал в одном из писем сразу же после похорон: «Наша семья еще не знала смерти, и гроб пришлось видеть у себя впервые» [Чехов, 1962, т. 11, с. 357]. О «Скучной истории» в начале осени 1889 г. сообщает: «Сюжет рассказа новый: житие одного старого профессора, тайного советника. Очень трудно писать. То и дело приходится переделывать целые страницы, так как весь рассказ испорчен тем отвратительным настроением, от которого я не мог отделаться во все лето» [Там же, с. 362].

История умирания человека – в центре сюжетного события повести «Скучная история». Трагическое для Чехова явилось на пересечении общечеловеческого и личного, что придавало ему содержательную масштабность, явленную в форме интимного опыта умирания главного героя.

Обращаясь к сфере всеобщего, нельзя не вспомнить о том, как был оценен русским вклад Ницше в русскую культуру в целом и смыслы литературы в частности. В некрологе философу, опубликованном в траурном выпуске «Мира искусства» (1900 г.), говорилось о значимости и ответственности философа русскому духу: «Нам, русским, он особенно близок. В душе его происходила борьба двух богов или двух демонов Аполлона и Диониса – та же борьба, которая вечно совершается в сердце русской литературы, от Пушкина до Толстого и Достоевского» [Цит. по: Синеокая, с. 67].

Вот с точки зрения борьбы демонов, вечно совершающейся в сердце русской литературы, можно попытаться прочитать повесть «Скучная история», которая безусловно явилась результатом очень напряженного вчувствования писателя в природу трагического в жизни человека и

мира в целом. Попытка интерпретации произведения Чехова с точки зрения современной ему философии дает возможность, кроме всего прочего, уточнить и расширить круг авторских философских интуиций, питающих и организующих собой художественный мир повести.

Сразу после выхода повести в свет Н.К. Михайловский, объединяя проблемы героя и самого автора, писал: «Если он решительно не может признать своими общие идеи отцов и дедов, – о чем, однако, следовало бы подумать, – и также не может выработать свою общую идею – над чем поработать все-таки стоит, – то пусть он будет хоть *поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания ее необходимости*. И в этом случае он проживет не даром и оставит свой след в литературе». [А.П. Чехов: pro et contra..., с. 92] Традиция, заложенная Михайловским, оказалась очень живучей. Социально-психологический подход к интерпретации произведений эпохи реализма, как известно, превалировал над всеми остальными и организовывал основные версии истолкования произведений. Чеховская повесть не стала исключением. Если же прочесть повесть с учетом творческих стихий, отмеченных Ницше, то отодвигаются главные интерпретационные топосы, связанные с трактовками значимости общей идеи и прочтения финала как полного краха главного героя.

О том, что художественный мир повести лишен единой повествовательной тональности, свидетельствует ее начало: «*Есть в России заслуженный профессор Николай Степанович такой-то, тайный советник и кавалер; у него так много русских и иностранных орденов, что когда ему приходится надевать их, то студенты называют его иконостасом*» и т.д. [Чехов, 1962, т. 6, с. 271, далее примеры приводятся по этому тому с указанием в круглых скобках страниц]. Субъект речи по самой ее структуре максимально сближается с авторской позицией: дистанцированность, объект в третьем лице, преобладание прошедшего времени и т.д., т.е. все то, что относится к эпическому созерцанию. И тут же совсем иная тональность и очень важное признание – «*Что касается моего теперешнего образа жизни, то прежде всего я должен отметить бессонницу, которую страдаю в последнее время. Если бы меня спросили: что составляет теперь главную и основную черту твоего существования? Я ответил бы: бессонница*» (с. 273). Здесь все иное: субъективность, исповедальность как степень приобщения повествователя к внутреннему миру героя. Сменяемое доминирование типа повествования является средством воплощения столкновения двух миров, организованных в соответствии со сменой двух стихий – аполлонической (эпической), связанной с миром упорядоченным, миром долга и любви, который уже отодвинулся в сферу сновидческую, и дионисической – мистериальной, организующей жизнь и ощущения героя в настоящем, окрашенном трагизмом близкой смерти.

При этом присутствует и эстетический взгляд героя на прожитую жизнь: интересно, что герой профессор-медик говорит о своей жизни как

произведении, которое обладает собственной композицией и близким финалом, который ему не хочется испортить.

Аполлонический мир в «Скучной истории» – это мир гармонии, он явлен *воспоминаниями* героя о счастье, любви, упоении наукой. *Прошедшее* Николай Степанович соединяет в одно эмоциональное настроение: *помню и люблю...* Это и воспоминание о молодости, когда жена была тоненькой, любимой Варей, горячо сострадающей науке мужа; рождение и детство детей с их милыми привычками; появление в доме Кати, и все это в сочетании с высокой мерой ответственного служения и понимания смысла своей науки. Его жизнь была отмечена «искренней и теплой дружбой» талантливейших людей своего времени. В качестве таковых Николай Степанович называет Пирогова, Кавелина и Некрасова, добавив к последнему слово «поэт». Но все это в прошлом, реальность которого как для читателя, так и для самого героя, и призваны в какой-то мере подтвердить названные исторические персонажи. Сейчас все это сжалось в рамки его имени, которое *«принадлежит... к числу тех немногих счастливых имен...»*, на которых нет ни одного пятна. *«Оно счастливо»* (с. 272).

Настоящее в жизни Николая Степановича окрашено трагическими тонами дионисического начала. Мир, бывший еще недавно гармоничным, предстает перед героем в обезображенном и утратившем всякую привлекательность виде. Эта драма изображается как реально переживаемая героем, поэтому она явлена в формате повседневности (описывается образ жизни, данный как суточный цикл), в чувственных ощущениях героя и его мучительной рефлексии. Мука от чтения лекций, которые еще недавно доставляли наслаждение, мука и стыд оттого, что не может поступить по совести, отказавшись от работы, мучительный поиск объяснения всему происходящему с ним. Николай Степанович признается: *«Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, каких не знал раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты»* (с. 284). Он в эти минуты испытывает острую потребность в сопереживании, более того, ему не нужна жалость, напротив, ему нужно понимание, способность понять и разделить ужас его положения и ощущений.

И вот здесь уместно вспомнить еще об одной составляющей культурного процесса, отмеченной Ницше, – феномене Сократа. В лице Сократа, писал Ницше, появилась на свет «та несокрушимая вера, что мышление, руководимое законом причинности, может проникнуть в глубочайшие бездны бытия и что это мышление не только может познать бытие, но даже *исправить* его.

....Взглянем теперь, при свете этой мысли, на Сократа – и он явится нам как первый, который, руководясь указанным инстинктом науки, сумел не только жить, но – что гораздо более – и умереть; оттого-то образ *умирающего Сократа* как человека, знанием и доводами освободившегося от страха смерти, есть щит с гербом на вратах науки, напоминающий каж-

дому о ее назначении, а именно – делать нам понятным существование и тем его оправдывать, чему, правда, когда доводов не хватает, должен в конце концов служить и миф...» [Ницше, 1990, т. 1, с. 114]. Человека сократического склада Ницше называет человеком *теоретическим и диалектическим оптимистом*. Именно принадлежащий ему тип мышления убил миф, изжив его из трагедии и превратив последнюю в мещанскую драму. Именно его Ницше называет виновным в кризисном состоянии современной культуры, с преобладанием в ней рационального начала над жизнью, над инстинктами и подлинной свободой.

И Чехов в своей повести в лице главного героя как бы испытывает на прочность человека сократического склада, которому удалось складно прожить эту жизнь, но умирать трудно – не хватает рациональных доводов, чтобы объяснить и примирить с неизбежным. Его сознание паникует перед неизвестным. Невольно вместе с Ницше хочется повторить: «...когда доводов не хватает, должен в конце концов служить и миф...» Важно при этом отметить, что в случае с Николаем Степановичем речь идет о лучшем, подлинном типе так называемого теоретического человека, который в своей науке поднимается до вершин созерцания целого, и этим принципиально отличается от усердного прозектора Петра Игнатьевича, который всего лишь «ломовой конь ... ученый тупица», как его определяет профессор. Его не спасает ни «фанатическая вера в непогрешимость науки...», ни уверенность в себе, ни знание цели жизни. Он олицетворяет собой примитивную версию человека теоретического, который ограничен и полностью довольствуется своей объяснительной способностью в общении с миром.

В повести Чехова, помимо всего прочего, буквально спародирован и сократический жанр беседы учителя с учеником. Достаточно вспомнить визиты студента-задолжника и докторанта. И если в первом случае профессор ограничивается воспитательной ролью, то описание визита докторанта с просьбой дать тему для научного сочинения заканчивается поистине метафизическим обобщением профессора: «Отчего вы не хотите быть самостоятельными? Отчего вам так противна свобода?» (Чехов, 1962, т. 1, с. 288).

Замечательны и совпадения философских интуиций Ницше и Чехова о значении для мира трагической мистерии музыки как метафизики этого мира. Ницше вслед за Шопенгауэром определял ее самым метафизическим искусством, связанным с самыми сокровенными началами бытия.

Но тема музыки и мира звучащего занимает достаточно важное место и в образной системе повести «Скучная история». Дочь Лиза – консерваторка, ее жених Гнеккер – тоже имеет отношение к музыке. Но перевертыш значения состоит в том, что о музыке в доме профессора больше говорят, нежели играют или слушают. Оттого эта пустота как бы заполняется в сознании Николая Степановича его обостренным вслушивани-

ем в ночные звуки: «Люблю прислушиваться к звукам. То за две комнаты от меня быстро проговорит что-нибудь в бреду моя дочь Лиза, то жена пройдет через залу со свечой и непременно уронит коробку со спичками, то скрипнет рассыхающийся шкаф, или неожиданно загудит горелка в лампе – все эти звуки почему-то волнуют меня» (т. 6, с. 273].

По законам трагической мистерии выстроен в повести и эпизод так называемой воробьиной ночи. По аналогии с грозными, наполненными не просто звуками, а шумом и громоханием, ночами, прозванными в народе воробьиными, рисуется и «воробьиная ночь» героя. Внутренняя драма с безотчетным ужасом, охватившим трех основных героев повести – самого Николая Степановича и по-разному связанных с ним Лизу и Катю, – разыгрывается на фоне тишины и покоя в мире. В последний раз на этом свете они оказались связанными невидимыми узами и ощутили неосознанный ужас предстоящей разлуки.

Финал повести, как известно, трактуется чаще всего как мировоззренческое и личностное банкротство Николая Степановича, не способного ничего ответить на мольбу Кати сказать, как ей жить дальше. Но если и его прочесть в соответствии с основными смыслами метафизики дионисического, согласно которому оно также «хочет убедить нас в вечной радости существования; но только искать эту радость мы должны не в явлениях, а за явлениями. Нам подлежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования – и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов» и заставляют почувствовать изначальную радость бытия и что «несмотря на страх и сострадание, мы являемся счастливо-живущими, не как индивиды, но как *единое*-живущее, с оплодотворяющей радостью которого мы слились» [Ницше, т. 1. с. 121], то можно предположить, что Николай Степанович и Катю жалеет в финале оттого, что произведение его собственной жизни построено было в своей основе по законам упорядоченности, долга и любви, а ее жизни, напротив, очень рано коснулось трагедийно-дионисическое начало, (недаром упоминается и смерть ребенка, и попытка самоубийства). Тяжесть подобной картины мира теперь уже известна Николаю Степановичу, и потому он только теперь оказался способен понять и сострадать Кате. И это новый виток духовного восхождения героя. В горниле трагического опыта выковалась способность его к заключительной мантре «Прощай, мое сокровище!» Тут и прощание, и прощение, и благодарность за дар и дары. И все это окрашено трагическим восторгом (восклицательный знак в конце) как заключительной мистериальной эмоцией. Искусство выполняет свою функцию и дарит нам метафизическое утешение.

Литература

А.П.Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887 – 1914). Антология. СПб., 2002.

Ницше Ф. Соч.: в 2 т. М., 1990.

Синеокая Ю.В. Три образа Ницше в русской культуре. М., 2008.

Франк С. Русское мировоззрение // *Франк С.Л.* Духовные основы общества. М., 1992.

Чехов А.П. Соч.: в 12 т. М., 1962 – 1963.