

А. В. КУБАСОВ

(Уральский государственный педагогический университет
Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: 0000-0001-9074-1133

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.)

DOI 10.26170/ufv19-05-07

ББК ШЗ3(2Рос=Рус)5-8,44

ИМПЛИЦИТНАЯ ПОЛЕМИКА А. П. ЧЕХОВА С Г. ИБСЕНОМ: «РАССКАЗ СТАРШЕГО САДОВНИКА»

Аннотация. Статья посвящена проблеме полемики Чехова с норвежским драматургом Генриком Ибсеном. Форма художественного произведения была излюбленной манерой ведения полемики Чеховым. В таком виде полемика неизбежно приобретала имплицитный характер. Вне полемического контекста некоторые произведения Чехова кажутся «таинственными» или «странными». Один из них – «Рассказ старшего садовника». Некоторые исследователи склонны трактовать отдельные высказывания главного героя этого рассказа как прямое выражение авторской позиции. Однако повествование в рассказе от первого лица имеет ироническую модальность. Авторская позиция в таком случае оказывается гораздо сложнее. Ирония свойственна всем рождественским рассказам Чехова, в том числе и «Рассказу старшего садовника». Чехов вступает в полемику с Ибсеном в 1894 году, когда в периодической печати активно обсуждалось творчество модного норвежского драматурга. Автор рассказа солидарен с теми, кто отмечал априорную заданность образов и идей в произведениях Ибсена, его дидактизм. Центральной проблемой рассказа является гносеология веры. Чехов считает, что важен не столько *предмет* веры, сколько *путь ее обретения*. Человек должен быть внутренне свободен в поиске веры – «один на один со своей совестью». Именно совесть и ответственность являются для личности опорой, а не церковь, не публицистика или критика, не общее народное мнение.

Ключевые слова: имплицитная полемика; А. П. Чехов; Г. Ибсен; «Рассказ старшего садовника»; «Бранд»; смысловая инверсия.

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 какого-то ускользающего потаенного смысла в них, объяснения их 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» [Гурвич 1970: 100], а само содержание рассказа сводится к развернутой иллюстрации призыва Михаила Карловича «уверовать» в человека. В итоге Чехов «подтягивается» к Толстому. «После этого рассказа, пожалуй, особенно трудно отказать Чехову в проповедническом пафосе Толстого», – замечает один из исследователей Чехова [Schneider: 1990, 427]. 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 [Полоцкая: 1979, 56; Сухих: 1987, 107; Турышева: 2018]. Авторская позиция в произведении с очевидной условностью не столь проста, как подчас представляется. Следует согласиться и 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» [Катаев: 1979, 156]. 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 (С. VIII, 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 (С. VIII, 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» (С. VIII, 516). В ответном письме Чехов замечал, что рассказ «не подходит для народного издания, и

замена одних слов другими не сделает его понятным» (П. V, 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.

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» (С. VIII, 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...» (С. VIII, 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 прощенья у порока» (там же). Фраза шеक्सпировского 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 грама 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 вневременного автора, соз-

дающего игровой образ судебного заседания. Персонажи не чувствуют в своем поведении и словах игрового, «актерского» начала. С точки зрения 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. I, 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» [Чехов 1981: 99].

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 безмянный купец. Он поддерживает точку зрения помещика, но упрощает ее и переводит с газетно-журнального дискурса на другой, более близкий и понятный ему язык: «Это верно, верно, – согласился купец. – Оттого, что оправдывают в судах, убийств и поджогов стало гораздо больше. *Спросите-ка у мужиков*» (С. VIII, 343). Если для «прокурорствующего» 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 «Случае из судебной практики» (1883) сказано, что плохие романы заканчиваются «полным оправданием героя и аплодисментами публики» (С. II, 86). Интрига этого рассказа-сценки держится на казусе, связанным с «психологией» толпы. Адвокат в своей речи доказывает невиновность подсудимого Сидора Шельмцова: «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» (там же). Поначалу действие на процессе Шельмцова развивается по канонам «плохого романа». Но адвокат немного переборщил с «психологией», и его защитный, 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 отнесено к разделу Dubia). Герой читает свой роман старухе-мачехе. «Старушенция» с кислым выражением лица – добровольный и придиричивый слушатель опусов своего пасынка-поэта, «молодого человека приятной наружности» (С. XVIII, 42). Рассказ обыгрывает достаточно прозрачную персонификацию: цензура – придиричивая «мачеха» пасынков-поэтов, вершащая суд над их творениями.

Начинается роман пасынка в «Мачехе» абсолютно трафаретно: «Было прелестное майское утро. Мой герой лежал на берегу моря, глядел на пенистые, болтливые волны и мыслил...» (там же). Не менее «оригинален» конец романа: «...Старшина присяжных заседателей, – оканчивает поэт, – произносит дрожащим голосом: “Нет, не виновны”. Публика аплодирует приговору» (С. XVIII, 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» (С. XVIII, 43–44).

Убеждение «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» (С. IX, 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?»» (С. X, 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. 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 открывается три различные перспективы интерпретации» [Коренькова 2015: 452]. 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 авторских 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» (С. VIII, 342). В рассказе «Пустой случай» некто Гронтовский представляется как «главный конторщик экономии гос-

пожи Кандуриной» (С. V, 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!» (С. IX, 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 «гримирует» своих персонажей под известных писателей. Так, в рассказе «Убийство» (1895) главные герои портретно похожи на Толстого и Достоевского. [Кубасов 2017: 368–381]. 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*» (С. VIII, 342). Во вторых, обратим внимание на эскизный портрет героя – «*почтенный старик с полным бритым лицом*» (там же). 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 из «Острова Сахалина» – «*старик без усов и с седыми бакенами, похожий лицом на драматурга Ибсена*» (С. XIV-XV, 53). Заметка свидетельствует о том, что лицо норвежского драматурга в начале девяностых годов было знакомо Чехову по портретам в тогдашней периодике. См., например, портрет писателя в одном из номеров журнала «Исторический вестник» за 1894 год [Сементковский 1894: 797].

Дело не только во внешнем сходстве эпизодического героя из «Острова Сахалина» 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» (С. XIV–XV, 59).

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*» (С. XVII, 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 была 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» [Чехов и театр 1961: 200]. 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 исследователь [Зингерман 1979: 81].

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 «а 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» (С. VIII, 343). Это надо расценивать как сигнал читателю о следующей затем травестии.

Садовник рассказывает свою историю «у входа в оранжерею», которая является знаком искусственности. Ср. в «Ариадне» упоминание курортного парка, в котором «прозябает тропическая и оранжевая флора, не ароматная, не красивая, жесткая...» (С. IX, 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...» (С. VIII, 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...» (С. III, 139). Другой шаблонный вариант в рассказе «То была она»: «Расскажите нам что-нибудь, Иван Петрович! – сказали девицы. Полковник покрутил свой седой ус, крикнул и начал...» (С. V, 482). Шаблонное введение не может предшествовать нешаблонному повествованию. Все сказанное заставляет ожидать от Михаила Карловича чего-то давно знакомого и избитого.

Понять героя помогает и та «роль», которую он играет в происходящем «процессе по делу о человеке». Михаил Карлович 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...» (С. IV, 310). Михаил Карлович следует 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. I, 226). Так как тенор у Чехова – примета идеалиста, 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 справед-

ливость, когда говорят “невиновен”, а, напротив, чувствую удовольствие. Даже когда моя совесть говорит мне, что, оправдав преступника, присяжные совершили ошибку, то и тогда я торжествую» (С. VIII, 343).

Старший садовник свою адвокатскую «защитную речь» произносит вроде бы в пику соседу-помещику и купцу («прокурору» и «истцу»), но вместе с тем 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 старушечьей-цензурой из «Мачехи»). Михаил Карлович замечает, что рассказывала она ее «по-шведски» (С. VIII, 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, варьирующийся 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?» (С. I, 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 поре, «когда ученые не были похожи на обыкновенных людей» (С. VIII, 344). Рассказывая о судьбе странного и необыкновенного ученого, Михаил Карлович подчеркивает не только его всезнание, но и безграничную

любовь ко всем. Истовая идеалистичная вера в человека оказывается гибельной 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» (С. VIII, 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 вышло первое собрание сочинений Ибсена [Шарыпкин 1980: 277–278, 300]. «Бранд» полностью будет переведен лишь в 1897 году, отрывки же из пьесы были известны уже в 1892 году, в переводе Константина Бальмонта [Йегер 1892]. «“Бранд” дает ключи к уяснению всего Ибсена», – писал в том же 1892 году Николай Минский [Минский 1892: 87]. 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» (С. VIII, 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. Главное сходство обоих героев – в их безоглядном идеализме. Характер личности Бранда хорошо выразил в своем стихотворении, «навеянном непосредственным изучением этого произведения», Бальмонт. Последние строчки его стихотворения звучат именно как декларация героем своего призвания: «Иду я в мир избранником небес, / Иду подъять печали общей бремя, / Пробить тропу чрез темный дикий лес!» [Йегер 1892: 287].

Другой критик Ибсена попытался «суть тенденции» «Бранда» выразить одной фразой: «Не нужно из-за идеальных требований портить действительную жизнь» [Поссе 1891: 36]. «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».

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» [Иванов 1892: 157]. 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» [Минский 1892: 80]. Изначальная 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» [Минский 1892: 95]. Созвучной была оценка другого автора: «С чисто эстетической точки зрения, Бранд – не реальная личность, а создание фантазии» [Йегер 1892: 117]. Если «Врага народа» рассматривать как одну из возможных преломляющих сред для рассказа Чехова, то заглавие пьесы в перевернутом, 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 и житейская практика не выдерживают испытания. 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 Христа» (С. VIII, 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» (С. VIII, 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» (С. VIII, 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 «шалопая», 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» (С. VIII, 345). Более того, даже и тогда, когда обнаруживаются явные улики виновности «шалопая» в гибели доктора, все равно судья не может произнести обвинительного приговора. Утерев «холодный пот», он в иступлении кричит: «Я не допускаю мысли, чтобы мог найтись человек, который осмелился бы убить нашего друга доктора!» (С. VIII, 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» (С. I, 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 размышления 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» (С. VIII, 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 полукомического 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» [Полоцкая 1979: 139]. Как и в ряде других случаев, ирония касается героя, одним из прообразов которого является глубоко уважаемый Чеховым человек, чья «чуждая жизнь протекла и кончилась совершенно благополучно» (П. VII, 168). Смех, ирония, элементы пародии и травести у Чехова и здесь служат, используя выражение М. М. Бахтина, «положительному отрицанию» [Бахтин 1990: 446], 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 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 никаких 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 его слова из письма В. С. Миролубову: «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. X, 142). По Чехову, вера в Бога необходима человеку, и служить она должна внутреннему освобождению личности.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1990. 543 с.

Гурвич И. А. Проза Чехова (Человек и действительность). М. : Худож. лит., 1970. 183 с.

Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М. : Искусство, 1979. 392 с.

Иванов Ив. Театр Корша. «Враг человечества», драма Генриха Ибсена // Артист. 1892. № 24. С. 156–164.

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

Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : Изд-во МГУ, 1979. 326 с.

Коренькова Т. В. «Шведская дилемма»: «Рассказ старшего садовника» в преддверии XX века // Чеховская карта мира. Материалы международной научной конференции. Мелихово, 2015. С. 449–460.

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.

Минский Н. Генрик Ибсен и его пьесы из современной жизни // Северный вестник. 1892. № 9. С. 75–102.

Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М. : Сов. писатель, 1979. 343 с.

Поссе Вл. Генрик Ибсен. Критический очерк // Книжки Недели. 1891. № 5. С. 1–40.

Сементковский Р. Что такое Ибсен? // Исторический вестник. 1894. Т. 57. С. 792–812.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. 184 с.

Турьшиева О. Н. «По-русски выйдет не так красиво, не так классично»: о чеховском «Рассказе старшего садовника» // Уральский филологический вестник. Серия «Русская классика: динамика художественных систем». Вып. 10. Екатеринбург, 2018. С. 88–97.

Чехов и театр. М. : Искусство, 1961. 503 с.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1983–1988.

Чехов М. П. Вокруг Чехова. М. : Худож. лит., 1981. 335 с.

Шарыткин Д. М. Скандинавская литература в России. Л. : Наука, 1980. 322 с.

Schneider B. Проповедь и изображение. О повествовательном искусстве Чехова // Anton P. Chehov. Werk und Wirking. Hrag. Rolf Dieter Kluge. Wiesbaden. 1990. P. 427–438.

REFERENCES

Bakhtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennsansa. M. : Khudozh. lit., 1990. 543 s.

Gurvich I. A. Proza Chekhova (Chelovek i deystvitel'nost'). M. : Khudozh. lit., 1970. 183 s.

Zingerman B. I. Ocherki istorii dramy KhKh veka. M. : Iskusstvo, 1979. 392 s.

Ivanov Iv. Teatr Korsha. «Vrag chelovechestva», drama Genrikha Ibsena // Artist. 1892. № 24. S. 156–164.

Yeger G. Genrik Ibsen (1828-1888). Biografiya i kharakteristika. Per. K. Bal'monta. M., 1892.

Kataev V. B. Proza Chekhova: problemy interpretatsii. M. : Izd-vo MGU, 1979. 326 s.

Koren'kova T. V. «Shvedskaya dilemma»: «Rasskaz starshego sadovnika» v preddverii KhKh veka // Chekhovskaya karta mira. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Melikhovo, 2015. S. 449–460.

Kubasov A. V. F. M. Dostoevskiy i L. N. Tolstoy v «zazerkal'e» rasskaza A. P. Chekhova «Ubiystvo» // Chekhov i Dostoevskiy. Po materialam Chetvertykh mezhdunarodnykh Skaftymovskikh chteniy. M., 2017. S. 368–381.

Minskiy N. Genrikh Ibsen i ego p'esy iz sovremennoy zhizni // Severnyy vestnik. 1892. № 9. S. 75–102.

Polotskaya E. A. A. P. Chekhov. Dvizhenie khudozhestvennoy mysli. M. : Sov. pisatel', 1979. 343 s.

Posse Vl. Genrik Ibsen. Kriticheskiy ocherk // Knizhki Nedeli. 1891. № 5. S. 1–40.

Sementkovskiy R. Chto takoe Ibsen? // Istoricheskiy vestnik. 1894. T. 57. S. 792–812.

Sukhikh I. N. Problemy poetiki A. P. Chekhova. L. : Izd-vo LGU, 1987. 184 s.

Turyshcheva O. N. «Po-russki vyydet ne tak krasivo, ne tak klassichno»: o chekhovskom «Rasskaze starshego sadovnika» // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya «Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem». Vyp. 10. Ekaterinburg, 2018. S. 88–97.

Chekhov i teatr. M. : Iskusstvo, 1961. 503 s.

Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. M. : Nauka, 1983–1988.

Chekhov M. P. Vokrug Chekhova. M. : Khudozh. lit., 1981. 335 s.

Sharypkin D. M. Skandinavskaya literatura v Rossii. L. : Nauka, 1980. 322 s.

Schneider B. Propoved' i izobrazhenie. O povestvovatel'nom iskusstve Chekhova // Anton P. Chehov. Werk und Wirking. Hrag. Rolf Dieter Kluge. Wiesbaden. 1990. P. 427–438.