

УТРАТА БЕЗ ОБРЕТЕНИЙ (ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ИНФОРМАТИВНОСТЬ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА “ИОНЫЧ”)

© 2004 Б.С. Дыханова

Воронежский государственный педуниверситет

В школьном обиходе это произведение из десятилетия в десятилетие изучается в рамках, заданных “реальной критикой”, с чьей точки зрения обывательская рутина губительна для человека, не нашедшего общественного применения своим возможностям. Эта привычная схема обнаруживает свою ошибочность даже при самом поверхностном сопоставлении с текстовыми фактами. Главный герой, молодой врач Дмитрий Ионыч Старцев, вполне отвечает сложившемуся в литературе стереотипу. Человек мыслящий, абсолютно не приемлющий обывательского существования (на первых порах “обыватели своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его”), убеждённый, что “без труда жить нельзя”, Старцев воспринимается окружающими через некоторое время как надменный чужак (“...его прозвали в городе “поляк надутый”, хотя он никогда поляком не был”). Не только образ мыслей, но и то обстоятельство, что чеховский герой — разночинец (сын дьячка), его род занятий и избранная стезя (Старцев служит в земской больнице) являются важным штрихом к портрету передовой личности.

Вполне в духе времени и устремления молодой героини, предпочитающей комфортному существованию замужней женщины следование своему призванию, “высшей блестящей цели”, к которой, по убеждению Котика, “должен стремиться человек”. Четыре года спустя разочаровавшаяся в собственном даровании и осознавшая эфемерность своих притязаний на “славу, успехи, свободу”, она тем выше оценивает осуществлённость не столь амбициозного, но в её теперешних глазах куда более значимого ежедневного подвижничества Старцева, “счастье быть земским врачом, помогать страдальцам, служить народу”. Она не подозревает, что все эти идеологические клише, ещё сравнительно недавно исполненные для Старцева огромного смысла (“Вы так любили говорить о своей больнице...”), уже ничего не значат для него, сегодняшнего (“Стар-

цев вспомнил про бумажки, которые он по вечерам вынимал из карманов с таким удовольствием, и огонёк в душе погас”).

Если возвращение Екатерины Туркиной под родительский кров легко объяснимо разочарованием в себе (“Я такая же пианистка, как мама писательница”), то причины, по которым умный, образованный, нравственный человек, хороший врач (о чём свидетельствует огромная практика в городе) в короткие сроки превращается в свою противоположность, не столь очевидны. Возлагать вину за стремительную деградацию личности чеховского героя только на провинциальную жизнь — значит игнорировать стилевое содержание чеховского письма, в языковом пространстве которого и реализуется вся полнота художественной истины.

Неявная символизация возникающих в повествовании образов совершается в тексте “Ионыча” уже на уровне, казалось бы, не поддающихся этому процессу деталей в описании бытового уклада Туркиных, традиционно воспринимаемого как объект авторской иронии. Взгляд на господскую жизнь как на паразитическую, а значит, духовно ущербную и безнравственную, сформированный идеологическими постулатами демократической беллетристики второй половины XIX в., всячески культивировался в советскую эпоху.

У Чехова, однако, мы не найдём оснований для оголтелого социологизма. Репутация “самой образованной и талантливой семьи” вовсе не столь беспочвенна у Чехова, как это принято считать. О гармоническом равновесии домашней жизни Туркиных косвенно сигнализирует ономастикон повести. Глава семьи Иван Петрович (с др.-евр. *Иван* переводится как “милость божия”, а *Петр* на др.-гр. означает “камень”) характеризуется в повествовании как милосердный, великодушный хозяин дома, его опора. Отчество его жены восходит к др.-евр. понятию “присовокупление, прибавление”, на

этимологическом уровне вместе с её именем характеризую хозяйку дома как верную спутницу, в полном согласии с христианской нормой *прилепившуюся к мужу* Даже шутливый флирт Веры Иосифовны с гостем, вызывающий искреннюю нежность у Ивана Петровича (“Ах ты, цыпка, баловница...”), является ещё одним знаком царящих в доме согласия и взаимной любви. Имя дочери, означающее “чистая, непорочная”, тоже вполне согласуется с душевной свежестью, чистотой и наивностью “молодого изящного существа”.

Старцев влюбляется в Котика не в последнюю очередь и потому, что она излучает то же тёплое доверие к людям, ту же открытость и “сердечную простоту”, которыми дышит вся атмосфера семейного очага с его наивной салонностью и культом семейных увлечений, свободных от какого бы то ни было прагматизма (“Вы печатаете свои произведения в журналах? — спросил у Веры Иосифовны Старцев. — Нет, — отвечала она, — я нигде не печатаю. Напишу и спрячу у себя в шкапу. Для чего печатать? — пояснила она. — Ведь мы имеем средства. И все почему-то вздохнули”).

Приватная жизнь, согласующаяся с нравственными патриархальными и культурными традициями “дворянского гнезда”, оценивается в эстетическом поле чеховского повествования иначе, чем у его отравленных идеями времени персонажей. Подчёркнутая фамилией исключительность Туркиных (“турки” — “не такие, как все”), в отличие от “польской” инородности Старцева, воспринимаемая окружающими с положительным знаком, вовсе не дезавуируется скромностью их “талантов” и уничижительным приговором главного героя (“Садясь в коляску и глядя на тёмный дом и сад, которые были ему так милы и дороги когда-то, он вспомнил всё сразу — и романы Веры Иосифовны, и шумную игру Котика, и остроумие Ивана Петровича, и трагическую позу Павы, и подумал, что если самые талантливые люди в городе так бездарны, то каков же город”). Не зря и не случайно с домом и садом Туркиных связаны самые счастливые мгновения в жизни главного героя, а его окончательным разрывом с их миром завершается *история Дмитрия Ионыча Старцева*.

“Большой каменный дом”, в котором “было просторно и летом прохладно”, а “половина окон выходила в старый сад, где весной пели соловьи”, является своеобразной сценой, на которой разыгрывается один и тот же жизненный сценарий. В саду на любимой “скамье под старым тенистым клёном” происходят встречи наедине влюблённого Старцева и Котика (“Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдёмте в сад”). Туда же и

почти теми же словами (“Ради бога, пойдёмте в сад”), надеясь вернуть прошлое, зовёт Старцева повзрослевшая Екатерина Ивановна.

Образы дома и сада, как бы аккумулирующие всё, что наполняет человеческую жизнь радостью, — тепло семейного очага, красота природы, музыка, доносящаяся из городского сада, пение соловьёв — утверждают самодостаточную полноту жизни Туркиных-старших, лишённую социальных притязаний и приемлющую лишь то, что способствует сохранности дома как семейного прибежища, надёжно защищающего от равнодушия и холодности внешнего мира. Но онтологический смысл мифологемы “дом” и “сад” обретают в чеховском тексте только в их сопряжённости с образами бытийного.

Имеющий ключевое для понимания художественной концепции рассказа эпизод посещения городского кладбища ничего не меняет в сюжетном развитии, ничего не добавляет к психологической характеристике главного героя и в конечном итоге напрочь вытесняется из памяти Ионыча его громадной практикой и множеством хлопот так же, как и воспоминания о Туркиных (“это вы про каких Туркиных? Это про тех, чья дочка играет на фортепьянах?”).

Чрезвычайное значение этого фрагмента в другом: авторская художественная интенция, проявляющаяся во множестве мельчайших деталей, высвечивает знаковую природу бытовых реалий, связанных с жилищем Туркиных, переключая внимание читателя на бытийный план будничного и бытового. Не случайно впервые увиденный героем кладбищенский мир структурирован в неявном соответствии с мифопоэтической моделью вхождения героя в чужое пространство.

Приближаясь к преграде (в фольклоре это чаще всего лес или река), Старцев “с полверсты <...> прошёл полем” (“кладбище темнело в дали, как лес или *большой сад*”), подошел к ограде из белого камня и воротам, но пересек границу, входя через калитку (по древней традиции, кладбищенские ворота запирались на ночь). Однако все эти подробности, фиксирующие продвижение чеховского героя к цели, обретают особый смысл в связи с контекстом — полустёршейся надписью на кладбищенских воротах: “Грядет час в онъ же...”, предупреждающей входящего о пришествии рокового часа, а значит, и о неизбежном вхождении уже во *врата “вечного дома”*, мгновении, удалённом во времени от Старцева, находящегося на пике молодости с её надеждами на близкое счастье, но недаром он становится единственным зрителем некоего впечатляющего спектакля, сценической площадкой которого становится обозримое

кладбищенское пространство с бесплотными фигурантами, о коих напоминают надписи на могилах, о тех, кто в своё время так же упивался радостями жизни ("любили, сгорали по ночам страстью, отдаваясь ласке").

Кладбищенский пейзаж и функционирует здесь как своеобразная театральная декорация, решённая в черно-белых тонах. Цветовая гамма, в своей амбивалентности гармонически сочетающая контрастные цвета, эстетически воплощает у автора умонепостижимую *тайну* человеческого бытия. *Белый цвет*, символизирующий радость, чистоту, праздник, одновременно служит и эмблемой отчаяния и смерти, которые воплощает *чёрный*, сопрягающий печаль и воздаяние за грехи с успокоением и освобождением от всех земных скорбей.

В лунном свете белые кресты, могильные плиты, мраморные надгробия, памятники и деревья, отбрасывающие тёмные тени на жёлтый песок аллеи, участвуют в этой *мистерии*, как бы сиюсь приобщить живущего к некоему сокровенному таинству. Недаром Старцеву в увиденном и "не похожем ни на что другое" мире, "где нет жизни, нет и нет" — "в каждом тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную" (слово "мистерия" и означает буквально "*таинство*"). Каждая подробность чеховского описания оказывается герменевтическим сигналом читателю, призванному угадать, что же именно внушает чеховскому герою кладбищенский пейзаж. В библейской символике свет, олицетворяющий чистоту и святость, служит и эмблемой *знания*, воплощения его светоносной мощи. Лампада над входом в часовню, сооружённую над могилой итальянской певицы Деметти (чьё имя рифмуется с именем героя), "отражала лунный свет и, казалась, горела". Этот *отражённый свет* напоминает о сакральном значении обряда возжигания лампад, символизирующего водительство Божие, перед иконами в храмах и на кладбищах.

Разворачивающаяся под *звёздным небом* перед единственным свидетелем и для него одного мистерия могла стать откровением для чеховского героя. Ведь на мгновение, но приподнялась завеса, скрывающая тайну, но — "точно опустился занавес, луна ушла под облака, и вдруг всё потемнело кругом": Старцев не придаёт значения увиденному и тому внезапному взрыву чувств неведомой ему доселе силы ("ему хотелось кричать, что он ждёт любви во что бы то ни стало..."). На один только миг открывается ему связь поколений, связь живых и мёртвых, но напоминание самой природы о конечности, бренности, краткости отмеренного человеку срока не транс-

формируется в понимание величайшей ценности дарованной человеку жизни.

Даже причастность к запросам времени — вовсе не гарантия полноценно прожитой жизни. Современный автору человек ограничен в своём духовном видении вовсе не чрезмерной привязанностью к быту и простым его радостям; его драма, по Чехову, — в низведении бытового, повседневного, частного существования до чего-то малозначащего, второстепенного, в гипертрофии социальных целей, замещении духовного социальным. Своеобразный дальтонизм чеховского героя проявляется в "бескрасочности" восприятия окружающего природного мира и во внимании к колеру, сигнализирующему о пересчитываемых денежных купюрах ("случалось бумажек — жёлтых и зелёных, от которых пахло духами и уксусом, и ладаном, и ворванью, — было понапихано во все карманы рублей на семьдесят"). Лишь однажды, обретя остроту духовного зрения в мире, который ему действительно "уже больше не случится увидеть", Старцев оказывается не способен преодолеть морок ложных целей и представлений, а потому до конца дней своих окажется добровольным исполнителем им же сочинённого жизненного сценария, в котором уже не найдётся места для "маленькой пьесы на любительском спектакле", какой кажется ему "глупенький конец" его любовной истории. Бескрасочность, бессобытийность, механичность жизни Ионыча — следствие, а не причина его душевной опустошённости. Современный человек у Чехова уже не способен воспользоваться формулой Достоевского, "полюбить жизнь прежде, чем смысл её". И он наказан за это скудностью личного существования, обречён на душевное одиночество.

В чеховском рассказе особое значение приобретает ещё один мотив — бездомности, неприкаянности главного героя. У Ионыча "уже есть *имение* и *два дома* в городе, и он облюбовывает себе ещё *третий*, повыгоднее, и когда ему в Обществе взаимного кредита говорят про *какой-нибудь дом, назначенный к торгам*, то он без церемоний идёт в *этот дом*, проходя через все комнаты, не обращая внимания на не одетых женщин и детей...". Каждая подробность этого краткого описания имеет особый смысл, связанный и с мифопоэтикой чисел, и с многозначностью повторяющейся лексемы. Число "три", возникающее как суммарный количественный показатель ("имение" и "два дома"), означающее идеальную норму, находится в парадоксальном несоответствии с *качеством* жизни Ионыча, так и не обретающего домашнего очага ("по вечерам он играет в клубе в вист и потом сидит один за большим столом и ужинает"). Чеховский герой обездолен

не только в бытовом, но и в духовном смысле. Невозможно ответить на вопрос, зачем Ионычу *четвёртый дом*, которого он домогается, в чём его *выгодность*. Всё обесмыслено, и завоевание города (имя героя восходит к др. — греч. *Деметрий*, означающее “осаждающий город”) оборачивается для него пирровой победой. И преждевременное *старчество*, и утрата фамилии (как знак прекращения рода) сигнализируют о тупиковости устремлений человечества, если оно откажется от своей главной функции — длить жизнь, сохранять её вечное горение и тепло.

Произведение завершается эпилогом, где повествователь вновь возвращается к семье Туркиных. И, на первый взгляд, краткий конспект их сегодняшнего житья-бытья кажется очередным ироническим указанием на “бессмысленность” и “бессодержательность” их повседневного существования. Однако семейная гармония, сохранённая Туркиными, помогает им достойно переносить бытовые неурядицы, безмужество Котика, болезни, неизбежное старение и не утратить “сердечную простоту” в отношениях с окружающими, а значит, и их приязнь. Гарантия тому — сохранность равновесия между духовным и бытовым, линейной связи с источниками бытия. В этом контексте даже ежедневная четырёхчасо-

вая игра Котика на рояле и упоминание её детского имени знаменательны: её неудача не имеет определяющего значения для отношения близких, они не могут перестать любить её, а она не может не хранить и не поддерживать “огонёк” семейного очага. Драма Екатерины Туркиной — сродни драме Старцева. По наивности, молодости серьёз принимавшая родительское восхищение её игрой и уверившаяся в своём блестящем будущем, она в своё время не захотела ограничить свою жизнь домашним кругом: семейная идиллия родителей не казалась ей самоценной и самодостаточной. Но с утратой иллюзий и полным крушением надежд на личное счастье именно родительское гнездо с его атмосферой взаимной терпимости и любви станет для неё не вынужденным пристанищем, а жизненным оплотом, над которым уже ничто не властно.

У Чехова оказывается, что человек не равен самому себе и не знает о себе главного. У этого писателя нет незыблемых нравственных установок, так как они уже не охватывают всей жизни личности. В рассказе “Ионыч” автор в очередной раз добирается до таких глубин, где принцип моральных оценок оказывается недостаточным и требуются другие, эстетические, мерила, новый эстетический контекст.