

**«Русские писатели и медицина:
биографические и литературные «пересечения»
(1820-2020)**

Коллективная монография

Отв. ред. С.А.Кибальник и С.П.Оробий

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 21-18-00481. URL: <https://rscf.ru/project/21-18-00481/>, ИРЛИ РАН

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие

«Медицинский текст» русской литературы XIX–XXI веков

Часть первая

ПУШКИН - ГОГОЛЬ - ДОСТОЕВСКИЙ

Глава первая. Поэтика безумия у Пушкина, Гоголя, Достоевского

Глава вторая. Пациент Достоевский

Сын врача

Болезнь как личный опыт

Эпилепсия Достоевского

Глава третья. Госпитальные сцены в «Записках из Мертвого Дома» Достоевского

Больничные сцены

Поэтика «Записок...»

Ад без чистилища и рая

Сибирская Пасха

Глава четвертая. «Смерть можно будет побороть...» (танатологический сюжет в «Братьях Карамазовых» Достоевского)

Смерть сына

Сороковины Алеши

Алексей Федорович Достоевский как прообраз Алеши Карамазова

Глава пятая. Пасхальное измерение медицинской темы Достоевского

Часть вторая

А.К.ТОЛСТОЙ – К.Н.ЛЕОНТЬЕВ

Глава первая. Медицинская трагикомедия: случай А.К.Толстого

Глава вторая. Константин Леонтьев: врач, писатель, пациент

Часть третья

ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Глава первая. О некоторых особенностях патографии в раннем творчестве Льва Толстого

В клинике Казанского университета

Саморазвитие и лечение

Образ доктора в «Набеге»

Переосмысление патографии

«Нет смерти и нет страдания»

Глава вторая. Печатные бюллетени о здоровье Л.Н.Толстого конца XIX — начала XX веков как часть «медицинского текста» русской литературы

Часть четвертая

ЧЕХОВ-ВРАЧ И ЧЕХОВ-ПИСАТЕЛЬ

Глава первая. Чехов-врач

Совмещение ипостасей или раздвоение личности?

«Доктор Чехов»

Мелихово и Сахалин

Чехов против холеры

Чехов – врач-консультант

Чехов-писатель – адвокат врачей

Глава вторая. Медицина в творчестве Чехова

Образы «ненастоящих врачей» у Чехова

Доктора-«праведники»

Медицинские методы в литературе

Рецепты здоровым и больным

Глава третья. «Поэтика медицины» в творчестве Чехова
Символический смысл «фармакологического подтекста»
Автобиографические элементы в образе Чебутыкина
Основной прототип доктора Чебутыкина
Формы интертекстуальности, связанные с изображением врачей
«Интертекстуальный подтекст»

Глава четвертая. «Мнимый доктор»
Тайна Евгения Базарова
Литературная генеалогия доктора Вознесенского
Павел Иванович Вознесенский и Маврикий Николаевич Дроздов
«Условный доктор» в русской литературе XX века

Глава пятая. Два доктора: Осип Дымов и Шарль Бовари: *Интертекстуальная структура рассказа Чехова «Попрыгунья»*

Чеховская «Попрыгунья» как гипертекст романа Флобера «Мадам Бовари»
Осип Дымов и Шарль Бовари
Полемическая интерпретация романа Флобера у Чехова
«Попрыгунья» и «Анна Каренина»
Рассказ Чехова и басня Крылова
Интертекстуальная структура «Попрыгуньи»

Глава шестая. Неизвестные черты в известных и не очень известных чеховских врачах

Доктор Нещапов как чеховский Жюльен де Ламар:
рассказ Чехова «В родном углу» и роман Мопассана «Жизнь»
О еще одном прототипе доктора Рагина: *повесть «Палата № 6»*
Для чего в рассказе «Ионыч» заключительная глава?

Глава седьмая. Поэтика фармакологического подтекста в прозе и драматургии Чехова

Медицинский рецепт в письмах и юморесках Чехова
Медицинский рецепт как микротекст прозы и драматургии Чехова
Функция медицинских рецептов в «Трех сестрах»
Заключение

Глава восьмая. Записная книжка А.П.Чехова с медицинскими рецептами
Вступительная статья

Публикация текста

Глава девятая. Доктор Дорн против писателя Мопассана

Скрытые реминисценции и прямые отсылки
Тирания бедности
Тирания любви
«Сильна как смерть»: любовь в «Чайке»
Тирания творчества
Отношение к «толпе»
Чехов – Толстой – Мопассан

Глава десятая. Доктор Дорн в структуре пьесы

Трикстер или протагонист?
Дорн как человек
Дорн как врач
Сорин и Дорн, экзистенциальное отчаяние и стоическое принятие смерти
Отношение Дорна к искусству

Глава одиннадцатая. Штабс-капитан Солёный и военный доктор Чебутыкин

Солёный и Горький
Солёный и Розанов
Чебутыкин и Чехов
Чебутыкин и Суворин

Часть пятая

ЧЕХОВ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

Глава первая. Реальные и мнимые болезни героев Чехова

Страх болезни: тиф и образ тифа

Художественная амнезия и память в прозе А.П. Чехова: от образа болезни к духовно-нравственной концепции

Глава вторая. Вариации образа доктора в произведениях Чехова

Образ доктора и средства его изображения в «Осколках московской жизни»

Мнимый доктор и его речевая маска в произведениях Чехова и в русской юмористике конца XIX века

«Ионыч» А.П. Чехова и «Ионыч» Ф.Д. Нефёдова

Речевые портреты доктора в книгах «Остров Сахалин» А.П.Чехова и «Сахалин (Каторга)» В.М. Дорошевича

Часть шестая

ЭПОХА МОДЕРНИЗМА

Глава первая. Медицинский текст в фельетонной критике конца XIX начала XX веков

Глава вторая. «Больное дитя»: полемические контексты и поэтика стихотворения А. А. Блока «А. М. Добролюбов»

Часть седьмая

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО АВАНГАРДА

Глава первая. Обэриуты и медико-санитарный дискурс 1920-х – 1930-х годов

Рационализация быта и повествовательное насилие: случай Хармса

Рождение клиники для самых маленьких: Маршак, Олейников, Заболоцкий

Глава вторая. «Медицинские стихи» Заболоцкого. Генезис и функции гносеологической пародии

Еще раз на тему «Н.А.Заболоцкий и А. К. Толстой»

Противоречия гносеологической пародии

Константин Циолковский как Безумный Волк: самостоятельные мыслители в жизни и творчестве Заболоцкого

Волк-доктор: критика медицины как аналитического знания

Пилюли великана: карнавальная медицина

Глава третья. Поэтика «мнимости» в позднем творчестве Заболоцкого.

«Из записок старого аптекаря»: пародия и оммаж

«Смерть врача» против «Записок аптекаря»

Часть восьмая

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ:

СЛУЧАЙ ВАСИЛИЯ ЯНОВСКОГО

Глава первая. Литературные стратегии Василия Яновского в межвоенные десятилетия

Врачебный опыт – прием и мотивировка

Глава вторая. «Челюсть эмигранта»: искусство памяти в стоматологическом кабинете

Память о вырванных зубах: личное и безличное

Борьба за эмигрантское прошлое

Смещение «языков»

Глава третья. «Медицина, наука и жизнь» в литературном проекте Василия Яновского

Философия медицины
Приложение. Василий Яновский. Анестезия

Часть девятая

ВРАЧИ, ПАЦИЕНТЫ И ИХ БОЛЕЗНИ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Глава первая. Образ врача в диалогии Владимира Сорокина

Глава вторая. Проза про Паровозова: рассказчик, стиль, обстоятельства

Глава третья. Поэтика болезни: тексты и контексты

(«F20» Анны Козловой и «Безбожный переулочек» Марины Степновой)

Глава четвертая. Страницы русской медицины XIX века в романе М.Степновой
«Сад»

Глава пятая. «Поэтика болезни в романе Алексея Сальникова «Петровы в гриппе...»

Глава шестая. Лучший жанр для пандемии

Глава седьмая. «Медицина» Никиты Жукова: новый фонмат науч-попа, нон-фикшна
и книжности в целом

ПРИЛОЖЕНИЕ

Современный русский писатель и медицина:

Материалы круглого стола, проведенного 21 октября 2021 года

Предисловие С.А.Кибальника

Заключение

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Медицинский текст» русской литературы XIX – XXI веков

Проблема «пересечений» русской литературы с медициной до настоящего времени рассматривалась в основном с позиций культурной антропологии – соответственно, преимущественно на материале не столько русской литературы, сколько русской культуры в целом, причем преимущественно – XVIII – XIX веков.

Были выявлены и охарактеризованы многочисленные ее аспекты, попутно приводились отдельные факты из биографий русских писателей и цитаты из их произведений.

Однако индивидуальные, биографически мотивированные связи с медициной того или иного писателя, общий характер его творчества и, соответственно, его индивидуальная «поэтика медицины», как правило, при этом оставались без внимания.¹

Значительные автобиографические, биографические и исторические подтексты воплощения тем или иным писателем различных аспектов жизни, связанных с заболеваниями, выздоровлением или смертью, конечно же, могут быть обнаружены только при ином – уже не культурно-антропологическом, а своего рода «литературно-феноменологическом» подходе.²

Подобный подход способствует результативному рассмотрению проблем традиций и новаторства, тематической и поэтологической преемственности, полемического отталкивания и других форм интертекстуальных связей в развертывании «медицинского текста» на протяжении его, по меньшей мере, двухсотлетнего существования в русской литературе.

2

Предметом особого внимания в работах сторонников культурно-антропологического подхода к литературе был так называемый «патографический дискурс» русской культуры.³ Между тем, как представляется, этот дискурс присущ не столько русской литературе второй половины XIX века, сколько ряду ее интерпретаторов (Н. К. Михайловский, А. М. Скабичевский, В. П. Буренин, Лев Шестов и др.), а также тем представителям советской критики, которые в подобном ключе характеризовали значительную часть русской литературы дореволюционного периода.

Именно в результате такого рода критической практики Достоевский в широком читательском сознании до сих пор подменяется «достоевщиной», Чехов – «чеховщиной» и т. д. Достаточно вспомнить, например, таких героев Чехова, как Самойленко («Дуэль»), Дымов («Попрыгунья»), Хрущов («Леший»), Астров («Дядя Ваня»), Королев («Случай из практики»), чтобы убедиться в ложности представления о безблагодатности художественного мира Чехова, идущего от Льва Шестова и других критиков конца XIX – начала XX веков.

Большинство из этих чеховских героев являются воплощением доброты и отзывчивости, веры в будущее и самопожертвования. Разумеется, есть у того же Чехова и другие «доктора»: Трилецкий («Безотцовщина»), Рагин («Палата № 6»), Благово («Моя

¹ См., например: Русская литература и медицина: тело, предписания, социальная практика. Ред. К.Богданова, Ю.Мурашова, Р.Николози. М., 2006. Некоторые важные методологические принципы изучения подобной темы отмечены в рецензии на это издание: *Топорков А.* Анамнез персонажа (*Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: Сборник статей*) // Отечественные записки. 2006. № 1 (28). URL: <https://strana-oz.ru/2006/1/anamnez-personazha-russkaya-literatura-i-medicina-telo-predpisaniya-socialnaya-praktika-sbornik-statey>

² См. о нем, например, *Кибальник С.А.* А.М. Панченко и петербургская школа «феноменологии культуры» // А.М. Панченко и русская культура: Исслед. и материалы. Отв. ред. С.А. Кибальник и А.А. Панченко. СПб., 2008. С. 307-329.

³ *Богданов К. А.* Врачи, пациенты, читатели: патографические тексты русской культуры XVIII – XIX веков. М., 2005.

жизнь»), Чебутыкин («Три сестры»). Однако в этих героях воплощено не столько болезненное состояние русского общества того времени и «вырождение» человека, сколько равнодушие к другим и, соответственно, пренебрежение своими обязанностями, за что, по мысли Чехова, они несут личную ответственность. Во всяком случае именно на это тонко, но недвусмысленно намекает писатель.

Аналогичным образом обстоит дело и в творчестве многих других писателей-врачей: В. И. Даля, К. Н. Леонтьева, В. В. Вересаева, М. А. Булгакова, В. С. Яновского и других. Причем рассмотрение «пересечений» литературы и медицины не только в их художественном наследии, но и в судьбе позволяет не только уточнить некоторые важные моменты в их биографии, но и по-новому взглянуть на их творчество.

Разумеется, несомненно усиление роли «патографического дискурса» в русской литературе конца XIX – начала XX века и в эпоху постмодернизма. Однако удельный вес его в ней и соотношение с иными формами «пересечений» литературы и медицины еще только предстоит выяснить посредством конкретных историко-литературных исследований.

3

Помимо тех случаев, когда профессиональные врачи становились писателями, существуют и более опосредованные варианты биографических взаимосвязей русских писателей с медициной.

В частности, писатели, близкие родственники которых были врачами (так например, Ф. М. Достоевский был сыном врача, Н. С. Лесков – братом врача; сестра Ф. Сологуба была акушеркой), писатели, какое-то время обучавшиеся медицинской профессии или служившие медиками (например, Н. В. Успенский, В. Т. Шаламов), авторы публицистических статей на медицинские темы, публиковавшиеся в специальной медицинской печати (Н. С. Лесков), писатели, жизнь которых была омрачена хроническими болезнями: эпилепсией (Ф. М. Достоевский, Н. П. Огарев), чахоткой (С. А. Надсон, К. К. Вагинов), сердечными (Н. С. Лесков) и психическими заболеваниями (К. Н. Батюшков, В. М. Гаршин), онкологией (А. И. Солженицын) и др.

При этом развитие «медицинского текста» русской литературы отмечено определенной непрерывностью и последовательностью, которые до сих пор также не были предметом специального рассмотрения.

Так, например, вересаевские «Записки врача» повествуют о тех же 1880-1890-х годах, когда проходила и медицинская деятельность Чехова. Речь в них идет о той же самой газете «Врач» под редакцией В. А. Манасеина, выписки из которой делал Чехов, о той же самом «индивидуализации каждого случая» – методе, который исповедовал основатель клинической медицины Г. А. Захарьин, один из учителей Чехова в Московском университете, о той же самой «теории вырождения» Макса Нордау, на которую так бурно и болезненно реагировали Толстой и Чехов.

В определенной степени такая преемственность характерна и для «медицинского текста» литературы советской эпохи. Так, М. А. Булгаков переписывался с В. В. Вересаевым, а его «Записки юного врача» как бы «вырастают» из многих произведений Чехова и того же Вересаева. Другой пример: «Раковый корпус» А. И. Солженицына также находится в преемственной связи с «великим пятикнижием» Достоевского, как «Один день Ивана Денисовича» – с «Записками из Мертвого дома».

В так называемом «медицинском тексте» русской литературы многое определяли ее взаимосвязи с философским и, шире, интеллектуальным дискурсом каждой из исследуемых эпох. Это теории и явления магнетизма, гальванизма, месмеризма, физиогномики, спиритизма, позитивизма, социального дарвинизма, «вырождения», нищезанятия, космизма, психоанализа, театральной терапии, «философии тела» и многие другие.

Помимо них, разумеется, имеют значение и интертекстуальные связи произведений русской литературы, относящихся к ее «медицинскому тексту», с произведениями крупнейших западноевропейских писателей. Так, в «медицинском тексте» Чехова

определяющее значение имеет внутренняя полемика русского писателя прежде всего с Мопассаном,⁴ а также с Золя, Ибсенем, Гауптманом и др.

Многое в «медицинском тексте» русской литературы способно прояснить изучение его отдельных ключевых сюжетов – таких, например, как «С. П. Боткин, его врачебная и эпидемиологическая деятельность», «Достоевский, Чернышевский и позитивистская наука 1850-1870-х годов», «Лесков и медицинские проблемы жизни народа», «Чехов, социал-дарвинизм и “хождение в народ”», «Фармакологическая криптопоэтика Чехова», «Толстой и вегетарианство», «И. М. Сеченов и утопия физического преобразования человека и человечества», «Толстой: отрицание медицины и евгеники», «Вересаев и “теория вырождения”», «Гигиена и диететика как черты литературного быта эпохи модерна», «Медицинская литература в библиотеке Федора Сологуба», «Михаил Булгаков и утопия евгеники», «Русский экзистенциализм и проблема спасения человека в русской классике».

Собственно творческие «пересечения», разумеется, не ограничиваются типологией докторов и пациентов у писателей-врачей, нередко привлекавшей внимание исследователей.⁵ Особым объектом научных изысканий может стать подход к литературному произведению с точки зрения современной «нарративной медицины», в которой навыки, используемые при анализе литературы, используются для опроса пациентов.⁶ Соответственно, в самом произведении при таком подходе рассматриваются формы повествования о болезни героя.

К ним также относятся образы врачей и пациентов, созданные писателями, которые не были врачами (от Вернера и Крупова до Людмилы Донцовой и травника Арсения), художественное воплощение эпидемий (от Пушкина и Чехова до Евгения Водолазкина и Яны Вагнер), психопатологический аспект и психоаналитические подходы к проблеме, «аптечный» топос,⁷ медицинский рецепт как микротекст художественного произведения и многое другое.⁸

4

Только подтверждают актуальность избранной темы многие произведения современной русской литературы: «Вонгозеро» Яны Вагнер, «F 20» Анны Козловой, «Петровы в гриппе и вокруг него» Алексея Сальникова, «Убить Бобрыкина» Александра Николаенко, «Безбожный переулочек» Марины Степновой, «Тварь размером с колесо обозрения» Владимира Данихнова, «Сестра четырех» Евгения Водолазкина. Есть в ней отдельный целый спектр различного рода «пересечений» с медициной.

Так, например, травма — феномен, давно вышедший за пределы психоанализа,⁹ — в последние годы, по словам критика Галины Юзефович, стала «чуть ли не самым обсуждаемым и востребованным сюжетом» современной русской литературы, и ключевое (хотя и не единственное) объяснение тому — «парадоксальное развитие и расширение темы

⁴ См. об этом в части четвертой, главе девятой.

⁵ См., например: *Кубасов А. В.* Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998. С. 84-99; *Баранова И. А.* Литература и медицина: трансформация образа врача в русской литературе XIX века // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2010. № 2 (8). С. 186-194.

⁶ См.: *The Russian Medical Humanities: Past, Present and Future* / Konstantin Starikov, Melissa L. Miller editors. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2021; *Сначиль О.В.* Русская литература в медицинской гуманитаристике и нарративной медицине // Культура и текст. 2023. № 2. С.32-42.

⁷ См. например: *Борисова И.* «Весь мир – аптека» (наброски к реконструкции «аптечного текста» русской литературы) // Русская литература и медицина. С. 282-289.

⁸ Всем этим вопросам были посвящены две Международные научные конференции «Русские писатели и медицина», прошедшие в ИРЛИ РАН в 2021 и 2022 годах. См.: *Кибальник С.А.* 1) Международная научная конференция «Русские писатели и медицина: 200 лет вместе (1820-2020) // Русская литература. 2022. № 2. С. 269-274; 2) Вторая международная научная конференция «Русские писатели и медицина: 200 лет вместе (1820-2020) // Филологические науки. 2023. № 3. С. 121-127.

⁹ *Юзефович Г.* Фантаст Владимир Данихнов написал роман о своей борьбе с раком. О нем и еще пяти книгах о травматичном опыте // Meduza. 21 апреля 2018. URL: <https://meduza.io/feature/2018/04/21/fantast-vladimir-danikhnov-napisal-roman-o-svoey-borbe-s-rakom-rasskazyvaem-o-nem-i-esche-pyati-knigah-o-travmatichnom-opyte> (дата обращения 10.04.2022).

личностного роста», усиленное призмой соцсетей. То и дело мелькая в заголовках (около)книжных новостей, травма становится своего рода инфоповодом. Ср. лишь некоторые примеры новостных заголовков: «"Я чувствую, что отвечаю за тех, кто исчез". Полина Барскова о языке блокадного Ленинграда, исторических травмах и литературе военного периода», «"Наследство" и "Лгунья" — два важных романа о травмах и их последствиях», «Харуки Мураками о детских травмах, которые меняют всю жизнь» и др.

Способы описания травмы становятся поводом для оживленных споров (дискуссия вокруг «Посмотри на него» Анны Старобинец в 2018 году). Книги о травме оказываются фаворитами литературных премий («F20» Козловой, «Убить Бобрыкина» Николаенко, «Петровы в гриппе и вокруг него» Сальникова). В самом акцентировании ведущими современными критиками (Галиной Юзефович, Валерией Пустовой и др.) мотивов личной/коллективной травмы у русских писателей нынешнего тысячелетия – того, как эта травма у них важна и значима».

Измененные состояния сознания — реальность, в которой обитают герои «Мифогенной любви каст» Павла Пепперштейна, «Чапаева и Пустоты» Пелевина и «Теллурии» Сорокина, явно наследующие авторам булгаковского «Морфия» и «Романа с кокаином» Марка Леви. Описание собственной травмы и, конкретнее, переживание болезни, будь то тяжелый онкологический диагноз или психическое расстройство, порождает своеобразную стилистику, которую уже изучают критики: «травматичному опыту» посвящены целые книжные подборки.¹⁰ Во всем этом, возможно, вновь проглядывают черты «патологического дискурса». Присущ ли он современной русской литературе, или снова в основном привносится в него критиками, оказывается проблемой, заслуживающей решения и на современном материале.

Вообще болезнь в современной прозе — и сюжетобразующий элемент, и способ характеристики персонажей («Петровы в гриппе и вокруг него» Алексея Сальникова, «F20» Анны Козловой, «Убить Бобрыкина» Александры Николаенко, «Безбожный переулочек» Марины Степновой, «Эпидемия» Яны Вагнер, «Тварь размером с колесо обозрения» Владимира Данихнова, «Посмотри на него» Анны Старобинец). Мотив болезни как эпидемии востребован в жанре постапокалиптики («Вонгозеро («Эпидемия») Яны Вагнер, породивший фан-клуб вокруг книги, и сериал по роману, снискавший популярность в 2020 году). Даже COVID на наших глазах становится литературным симптомом («Сестра четырех» Евгения Водолазкина), обещая, в силу своей продолжительности и масштабности, появление в рамках традиционного «медицинского текста» некоего «ковидного текста» современной русской литературы.

Второе рождение переживает сегодня и жанр «записки врача». Беллетризованные истории о буднях отечественной медицины невероятно популярны: книги Татьяны Соломатиной, пространный цикл «Доктор Данилов» Андрея Шляхова, «Не уверен — не умирай! Записки нейрохирурга» Павла Рудича, «Юные годы медбрата Паровозова» Алексея Моторова, проза Александра Стесина. В этом ряду и документалистика, с разной степенью увлекательности описывающая специфический медицинский опыт: «Вскрытие покажет: Записки увлеченного судмедэксперта» Алексея Решетуна, «Медицина. Encyclopedia Pathologica» Никиты Жукова. События же 2020 – 2021 годов, судя по всему, предвещают, к сожалению, еще большую значимость подобной проблематики в литературных произведениях, создающихся в России сегодня.

¹⁰ См. например: Юзефович Г. Фантаст Владимир Данихнов написал роман о своей борьбе с раком. О нем и еще пяти книгах о травматичном опыте // Meduza. 21 апреля 2018. URL: <https://meduza.io/feature/2018/04/21/fantast-vladimir-danihnov-napisal-roman-o-svoey-borbe-s-rakom-rasskazываем-o-nem-i-esche-pyati-knigah-o-travmatichnom-opyte> (дата обращения 10.04.2022).

Тем более может быть небезынтересна настоящая работа, направленная на раскрытие многих неизвестных или не до конца исследованных страниц «медицинского текста» русской литературы XIX – XXI веков и «поэтики медицины».

Часть первая написана В.Н.Захаровым, часть вторая – В.А.Котельниковым (глава первая) и О.А.Фетисенко (глава вторая), часть третья – М.Н.Волвелкиным (глава первая) и А.С.Александровым (глава вторая), часть четвертая – С.А.Кибальником, часть пятая – А.В.Кубасовым, часть шестая – А.С.Александровым (глава первая) и Н.Ю.Грякаловой (глава вторая), часть седьмая – И.А.Кравчуком, часть восьмая – В.М.Димитриевым, часть девятая – Е.Е.Завьяловой (глава первая), С.П.Оробием (главы вторая, третья, пятая, шестая и седьмая) и В.В.Кондратьевой (глава третья). Приложение составлено С.А.Кибальником.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ПУШКИН – ГОГОЛЬ - ДОСТОЕВСКИЙ

Глава первая

Поэтика безумия у Пушкина, Гоголя, Достоевского

По поводу перевода названия книги М. Фуко «L'Histoire de la folie à l'âge classique» С. Л. Фокин высказал замечание, что оно «передано по-русски скорее условно, нежели дословно»: «Фуко намеренно берет более бытовое, более безобидное понятие — “folie”: “помешательство”, но также — “безрассудство”, “глупость”, “сумасбродство” — уже в самом словоупотреблении указывая на относительный характер научного знания о сумасшествии», «префикс “без” указывает на бесповоротное лишение “ума”, тогда как более расплывчатое понятие “помешательство” оставляет, как может показаться, надежду на возвращение к здравомыслию».¹¹

Добавим, что в отличие от синонимов концепт *безумие* в русском языке — слово высокого стиля. «Помешательство» и «сумасшествие» свидетельствуют о психической болезни — безумие же, кроме психической, допускает «высокую» болезнь, идеальную жизнь в выдуманном мире, жизнь в поэзии, в мире искусств, оправдывает отчуждение от общества, от власти, конфликт с миром, отказ от социализации личности и творчества.

Психические болезни интересовали человечество всегда. Их объяснения во многом обусловлены не только пониманием, но и вековыми заблуждениями, предрассудками, мифами. Могли быть ошибки, но люди знали симптомы, не умели лечить, но могли определить, куда поместить больного: положить в больницу, посадить на цепь, оставить под присмотром опекунов или поместить под стражу. Такова история психиатрии в классическую эпоху.¹²

За последние двести лет на эту тему написано много, но, несмотря на интерес публики и желание авторов разобраться в проблеме, это направление осталось маргинальным и зачастую вызывает скептическое отношение исследователей из-за того, что врачи и критики пользуются недостоверной информацией, гипотезы принимаются за факт, выдаются за аксиомы, отсутствует критический анализ источников. Неубедительны и критики в роли врачей, и психиатры в роли литературных критиков. Наивны врачи, которые ставят диагнозы литературным героям. Они не могут выслушать жалобы пациентов, задать им вопросы, провести клинические исследования, взять анализы, наконец. Какова цена этим диагнозам? Впрочем, не меньше самонадеянности, непрофессионализма и дилетантизма проявляется, когда медицинский диагноз ставит литературный критик.

М. Н. Эпштейн ввел понятие «иноумие» — нечто третье между разумом и безумием: «Иноумие — управляемое безумие».¹³ Такова роль поэта в художественном творчестве: поэт подчиняет безумие разуму, поэтика диктует свои законы медицине.

Поэт подчиняет безумие разуму

За три тысячелетия наблюдений над безумцами сложились общие места, которые мало к чему обязывают их адептов. Так, безумие — это мудрость. Среди гениев много безумцев, безумие сопутствует, а зачастую и способствует гениальности. Все или многие гении — дегенераты или сумасшедшие. Казалось бы, что мешает провести полноценные исследования, подтвердить или опровергнуть голословные суждения? В лучшем случае вместо науки предлагают журнализм.

¹¹ Фокин С. Л. Фуко и Достоевский: безумие, история, литература (Рец. на кн.: Foucault M. Folie, langage, littérature. Paris, 2019) // Новое литературное обозрение. 2020. № 3 (163). С. 321.

¹² Фуко М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И. Стаф, под ред. В. Гайдамака. СПб., 1997.

¹³ Эпштейн М. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 539.

В Библии представлены противоположные тезы. Напомню самые известные. Безумец — тот, кто отрицает Бога: «Сказал безумец в сердце своем: “нет Бога”» (Пс. 13:1). В безумии заключена мудрость: «Никто не обольщай самого себя. Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым» (1 Кор. 3:18). Диалектика безумия и мудрости широкопредставлена в Священном Писании (см.: *Симфония*).

Безумие в жизни и в литературе — разные явления.

До недавнего времени безумие было поэтической идеей. Поэт воспринимался человеком не от мира сего, он общается с богами и музами. Ему доступен горный мир, он несет в себе высшее знание. Особенно в этом понимании искусства преуспели романтики.

Семантика безумия в искусстве и философии отлична от медицинской трактовки болезни.¹⁴ В медицине безумец — пациент. Врачи, как умели, лечили сумасшедших. В философии преобладала идеализация, в искусстве поэтизация безумия.

В «Записках из Мертвого Дома» Достоевский дал описание сумасшедших и симулянтов, прикидывающихся сумасшедшими. Их время от времени помещали в больничную палату на обследование

«Уловка прикинуться сумасшедшим, чтоб избавиться от наказания, употреблялась изредка подсудимыми. Одних скоро обличали или, лучше сказать, они сами решались изменять политику своих действий, и арестант, прокуралесив два-три дня, вдруг ни с того, ни с сего становился умным, утихал и мрачно начинал проситься на выписку. <...> дня через два-три он являлся к нам наказанный. Такие случаи бывали впрочем вообще редки».¹⁵

Другое дело — «настоящие сумасшедшие». Они «составляли истинную кару Божию для всей палаты»:

«Иных сумасшедших, веселых, бойких, кричащих, пляшущих и поющих, арестанты сначала встречали чуть не с восторгом. “Вот забава-то!” — говаривали они, смотря на иного, только что приведенного кривляку» (Там же).

Вынужденное соседство с сумасшедшими было тяжким испытанием. От буйных кривляк и забияк не было покоя ни днем, ни ночью. Их не смиряла даже «горячешная рубашка» (*Д18*, III: 404).

Особый тип больного — «тихо помешанный», которому присудили две тысячи ударов и который выдумал «нелепость» с «тонкими подробностями», что его спасет от наказания влюбленная в него полковничья дочь. Эта история «вся целиком родилась в расстроенной, бедной голове его» (*Д18*, III: 405). Врачи не разобрались, со слов больного записали, что он здоров, случилась «небрежность», несчастного наказали.

Такова была без идеализации и поэтизации медицинская практика освидетельствования душевнобольных.

Коллизия поэтического представления о безумии и безумия как психической болезни обозначена в стихотворении Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума» (1833). С

¹⁴ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 42.

¹⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 18 т. М.: Воскресенье, 2003. Т. 3. С. 403. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте книги с использованием сокращения *Д18* и указанием тома (полутома — нижним индексом) и страницы в круглых скобках.

одной стороны, безумие — мечта поэта. С другой — оказаться в сумасшедшем доме было незавидной участью любого человека:

«Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь как чума,
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку как зверка
Дразнить тебя придут.
А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья,
Не шум глухой дубров —
А крик товарищей моих
Да брань зрителей ночных,
Да визг, да звон оков» (П., III.1: 322–323).

В литературе 1820–1840-х гг. шел процесс переоценки и переработки романтического мифа о безумии творца. В критике стали преобладать позитивизм и рационализм. Одним из тех, кто отказал фантастике в праве на существование в литературе, был Белинский: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведывании врачей, а не поэтов» (Б., X: 41). Критик вынес суровый приговор фантастике, отправив ее в сумасшедший дом. Фантастика воспринималась как психическая болезнь, сумасшествие, патология автора, отвергалось все, что не укладывалось в эмпирический опыт, критики отрицали фантастику.¹⁶

Попробуем разобраться в том, что в произведениях Пушкина, Гоголя, Достоевского принадлежит поэтам, а что — психиатрам. Остановимся на частном вопросе: как сходят с ума герои Пушкина, Гоголя, Достоевского?

Безумцы Пушкина и Гоголя

У Пушкинского Германна — «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» (П., VIII.1: 244). Он хочет обрести власть, но сначала разбогатеть. Фантастическим образом он узнает секрет — тайну трех выигранных карт. Он играет, выигрывает два раза, но все проигрывает в третий вечер. Германн считает, что он «обдернулся». Проигрыш не является следствием психического состояния или переживаний героя. В повести задан фантастический сюжет: карты *тройка*, *семерка*, *туз* всегда выигрывают. Германн «обдернулся», когда вместо туза выпала пиковая дама. Это месть старухи. Чтобы узнать секрет трех карт, тот был готов ее убить. Германн почти исполнил свое желание утроить, усемерить «свой капитал». В фабуле исключены случайность и психический фактор события. На развитие действия влияют «тайные силы»: алчность и бесчестие «Наполеона», противодействие интересов других участников события, зловредность «Мефистофеля».

В повести карты выигрывают. В жизни игроки, ставившие натри объявленные карты, очевидно проигрывали. Пушкин не говорит, но подразумевает это. 7 апреля 1834 г. он записал в дневнике: «Моя Пиковая дама в большой моде. — Игроки понтируют на тройку, семерку и туза» (П., XII: 324). Карты символизируют мнимое могущество и крах несостоявшегося властелина, который хотел подчинить своей воле то, что принадлежит не ему, а Богу, — случай.

И в «Медном всаднике», и в «Пиковой даме» сумасшествие героев завершает сюжет. Бедный Евгений нашел «домишко» Параши и умер у его порога. Его безумие —

¹⁶ Захарова О.В. Из истории изучения фантастики в русской критике и литературоведении 1820-1970-х годов // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2016. Вып. 4. С 7 100-117.

следствие деяний я«строителя чудотворного», из-за которых он лишился невесты, потерял себя, утратил будущее. По поводу героя «Пиковой дамы» сказано еще более определенно: «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы, и бормочет необыкновенно скоро: — Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...» (Л., VIII.1: 252).

Кто безумствует и сходит с ума в петербургских повестях Гоголя?

Сумасшедший ли Пискарев — праздный вопрос. Автор отмечает лишь «признаки безумия на лице». Его состояние передсамоубийством описано иносказательно:

«Он бросился вон, потерявши чувства и мысли. Ум его помутился: глупо, без цели, не видя ничего, не слыша, не чувствуя, бродил он весь день» (Г., III: 27–28).

Сумасшествие стало способом завершения и сюжета первой части повести «Портрет». «В три дня» сходит с ума и умирает художник Чартков:

«Жестокая горячка, соединенная с самою быстрою чахоткою, овладела им так свирепо, что в три дня оставалась от него одна тень только. К этому присоединились все признаки безнадежного сумасшествия» (Г., III: 97).

Больной умер, и смерть открыла его преступную тайну:

«Труп его был страшен. Ничего тоже не могли найти от огромных его богатств; но, увидевши изрезанные куски тех высоких произведений искусства, которых цена превышала миллионы, поняли ужасное их употребление» (Г., III: 98).

На портрете, который вводит многих в соблазн, изображен ростовщик. Благодаря портрету он обрел «сверхъестественное существование» и «присутствует в мире» (Г., III: 109). Он — олицетворение зла, источник бед и страданий людей, которые обратились к нему. Время от времени портрет губит очередного алчного владельца.

Психопатологическая задача поставлена в «Записках сумасшедшего». Автор рассказывает, как герой сходит с ума, показывает сумасшествие как процесс, но претворяет его в поэзию. Герой задумывается, почему он всего лишь титулярный советник, влюбляется в генеральскую дочку, интересуется испанскими делами, позже догадывается, что в Испании есть король, и этот король — он. Некоторые существенные детали интриги и правдуо себе он узнает из переписки собачек. В ней, как в зеркале, герой видит себя как бы со стороны. Переписка создает фантастический сюжет. Безумие становится поэтической идеей повести. Автор раскрывает семиотику безумия, очищая ее от патологии. События приобретают двойственное значение, призрачное становится реальным, реальное — призрачным, возникает их своеобразный алгоритм: сначала герой предчувствует, потом ему мерещится, позже он убеждается и узнает. В финале повести читатель догадывается, где и как лечат Поприщина, испанского короля.

Безумцы в петербургских повестях Достоевского

К петербургским повестям Пушкина и Гоголя следует добавить цикл петербургских повестей Достоевского «Двойник», «Хозяйка», «Слабое сердце», «Записки из подполья», «Крокодил».¹⁷ В их основе лежит образ Петербурга как «самого отвлеченного и умышленного», «самого фантастического города, с самой фантастической историей» из всех городов мира (Д18, VI: 9; IV: 321), в котором живут столпы отечества и бедные люди, фланеры и мечтатели, чиновники и ремесленники, сходят с ума фантастические титулярные советники.

¹⁷ Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л., 1985. С. 69-112.

Герои Достоевского страдают разными недугами — и физическими, и психическими. Писатель предпочитал их обиходные названия: чахотка, падучая, кондрашка, удар, горячка, белая горячка, безумие, сумасшествие, помешательство. Его с юных лет интересовали тайны психики человека. Сын врача, он видел больных на Божедомке, слышал разговоры отца и его коллег, их обсуждения «скорбных листов», сам анализировал психические отклонения и болезни — свои и чужие, расспрашивал знакомых докторов, интересовался специальной медицинской литературой, изображал психические болезни в своих произведениях. Почти все, что написано на эти темы, стоит вне критики, за исключением некоторых работ.¹⁸

Для Достоевского характерна в высшей степени развитая самокритика. То, о чем он писал, глубоко осмыслено и отрефлектировано им самим в его текстах. В его суждениях о психике человека, о сумасшедших и безумцах есть подсказки читателям и критикам.

Достоевского не увлекла романтическая концепция безумия. Он стал одним из первых русских писателей, кто объективно, без иллюзий показал безумие как психическую болезнь, дал свою типологию безумия и безумцев.

Концепты *безумие*, *сумасшествие*, *помешательство* употребляются Достоевским не столько в прямом, сколько в переносном значении. Его герои не безумцы, не сумасшедшие, не помешанные — их так обзывают и ругают другие. В переносном смысле эти слова выступают в роли инвектив. Их много в сценах препирательств, скандалов, истерик в романах Достоевского. Это несумасшедшие «сумасшедшие». Они контролируют свое сознание. В отличие от них «настоящие сумасшедшие» теряют контроль над собой.

В поэтике Достоевского представлены два типа безумия — процесс (как сходят с ума его герои) и результат (сумасшествие ставит точку в судьбе героя, завершает сюжет произведения).

По поводу «Двойника» Белинский высказал суждение, что герой повести — сумасшедший (Б., IX: 563). Это не так: Голядкин не сумасшедший, он сходит с ума.

В отношениях с начальством, с «генералами», Яков Петрович Голядкин хотел поставить себя на «равной социальной ноге». Он претендует на чин коллежского асессора, на руку дочери своего благодетеля статского советника Олсуфия Ивановича Берендеева, но ему не удастся выйти за пределы своего социального положения. В глазах сослуживцев его поведение выглядит вызывающе: «третьего дня» он устроил скандал на балу Клары Олсуфьевны, намекая на неблагоприятные интересы Владимира Семеновича, юного племянника начальника отделения, своего счастливого соперника в любви и удачливого претендента на чин коллежского асессора.

Как доктор Крестьян Иванович Рутеншиц лечит своего пациента? Он выписывает лекарство, назначает социальную терапию: быть в обществе, врагом бутылочки не бывать. Врач не понимает, но пациент знает, что подобная социализация не лечит его болезнь.

Двойственность героя не есть причина появления двойника. В фантастической пятой главе происходит удвоение — появляется второй Яков Петрович Голядкин, реальное лицо в повести.¹⁹ Достоевский постепенно раскрывает развитие сумасшествия Голядкина-старшего. В повести есть эпизод, который точно фиксирует начало необратимых изменений его сознания. Это одиннадцатая глава, в которой Голядкин после борьбы с двойником заходит в кофейную, садится за неубранный стол, решает, что это он пообедал, вскакивает, чтобы расплатиться, достает из кармана вместе с платком стклянку с лекарством,

¹⁸ См., например: *Ефремов В.С. Достоевский: психиатрия и литература*. СПб., 2006.

¹⁹ *Захаров В.Н.* 1) Проблемы изучения Достоевского. Петрозаводск, 1978. С.23-74; 2) Система жанров Достоевского. С. 74-95; *Гонсалес А.* «Живой мертвец» и «Двойник», или еще раз о фантастике Достоевского (из наблюдения переводчика) // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2016. Вып.4. С.173-139; *Ефремов В.С. Достоевский: психиатрия и литература*. С.81-132.

решает, что его хотят отравить... Герой не способен критически отнестись к тому, что с ним происходит, отождествляет сознание и действительность. Финал приключений Голядкина — сумасшедшим домом, в который его отвозит Крестьян Иванович.

В повести «Слабое сердце» автор так же четко различает границы патологического сознания и реальности. Вася Шумков пребывает в эйфории: он влюблен, готов жениться на Лизаньке, к нему благоволят начальство, он счастлив. Единственное препятствие — он не может совладать с собой и переписать к сроку документ, который ему поручил Юлиан Мастакович. Наконец Вася сел за работу, его друг Аркадий рад, пока не замечает, что тот пишет, не обмакивая перо в чернила. Так Вася «ускорил перо» (Д18, II: 110). Все толкуют, но никто не объясняет, отчего сошел с ума Вася Шумков. Чтобы дать верное направление мысли, автор вводит в сюжет фигуру умолчания. Среди «потрясенных» сослуживцев Васи выделялся один, который «все говорил, что он знает, отчего это все, что это не то, чтобы простое, а довольно важное дело, что так оставить нельзя; потом опять становился на цыпочки, нашептывал на ухо слушателю, опять кивал раза два головою и снова перебежал далее» (Д18, II: 116). Свой подсказывающий ответ дает и Аркадий, взгляды в «фантастическую, волшебную грёзу», в свое видение на Неве. Как намекает автор, он «узнал отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася» (Д18, II: 117). Что это за тайна, должен догадаться читатель.

У Достоевского мало героев с клиническим диагнозом «сумасшедший». Значительно больше тех, кого называют сумасшедшими из-за их неординарности.

Так, в повести «Дядюшкин сон» родственники князя К. хотели посадить его в сумасшедший дом (он и вправду не всегда адекватен), но это им не удастся. Князь К. легкомыслен, но не совсем безумен. От мордасовских потрясений он «опасно» заболел и в три дня умер.

В романе «Село Степанчиково и его обитатели» гусар Мизинчиков так отзывается о помешанной на «амурах» Татьяне Ивановне: «Разумеется, несумасшедшая, потому что еще не сидит в сумасшедшем доме; притом же, в этой мании к амурным делам я, право, не вижу особенного сумасшествия» (Д18, III: 196).

При кажущейся банальности это верный критерий для постановки диагноза некоторым литературным героям. Сумасшедших и сходящих с ума немного: Голядкин, Ефимов, Шумков, Видоплясов, Мышкин, Рогожин и Иван Карамазов.

Ефимов был задержан «в припадке иступленного помешательства», его поместили в больницу, и он умер через два дня: его смерть «была необходимостью, естественным следствием всей его жизни», «безумие, сторожившее его уже десять лет, неизбежно поразило его» (Д18, II: 245, 246).

Отметив склонность лакея Видоплясова к помешательству, повествователь сообщает в последнем абзаце романа «Село Степанчиково и его обитатели»: «...бедный Видоплясов давнымдавно в желтом доме и, кажется, там и умер... На днях поеду в Степанчиково и непременно справлюсь о нем у дяди» (Д18, III: 261).

После убийства Настасьи Филипповны Рогожин два месяца пролежал с «воспалением в мозгу», он выздоровел, потом были следствие и суд. Впал в безумие и князь Мышкин. Попечением Евгения Павловича он опять лечится у Шнейдера, который, впрочем, «намекает на совершенное повреждение умственных органов; он не говорит еще утвердительно о неизлечимости, но позволяет себе самые грустные намеки» (Д18, VIII: 457).

Симптомы болезни сопутствуют романной судьбе Ставрогина в «Бесах», но в финале романа автор категорически настаивает:

«Наши медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство» (Д18, IX: 634). Можно усомниться, что психиатрические диагнозы устанавливаются вскрытием, но автор категоричен в своем суждении²⁰.

Предваряя выходку «двойника», Версилов объясняет, и из его объяснения следует, что он ведет свою игру и контролирует свое сознание:

«Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь, — оглядел он нас всех с ужасно серьезным лицом и с самою искреннею общительностью. — Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, и иногда превеселую вещь, и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь, и Бог знает зачем, то есть как-то нехотя хотите, сопротивляясь изо всех сил хотите» (Д18, X: 369–370).

Версилов рационально объясняет, что он хочет «нехотя»: на похоронах засмеяться или засвистать, сделать прямо противоположное тому, чего от него ждут. После всех происшествий Аркадий догадывается:

«На сумасшедших не сердятся, — мелькнуло у меня вдруг в голове, — а Татьяна озверела на него от злости; значит, он — вовсе не сумасшедший» (Д18, X: 371).

В медицинской теме Достоевского важное значение имеет проблема галлюцинаций. Этот термин есть в тезаурусе писателя. Исследователи охотно пользуются этим словом, объясняя фантастические эпизоды в его романах. Достоевский употребляет его в разных значениях, зачастую в переносных.

Степан Трофимович Верховенский не сообразил, зачем к нему перед сном приходила Варвара Петровна Ставрогина и почему, уходя, она «вдруг прошептала скороговоркой: “Я никогда вам этого не забуду!”». Когда догадался, он готов поверить, что у него была «галлюцинация пред болезнью» (Д18, IX: 21).

В. Даль называл галлюцинации «обманом чувств» (Даль: 353). Как бы в подтверждение этих слов Достоевский рассказывает об одном детском воспоминании, когда, услышав крик: «Волк бежит!» — бросился со всех ног к мужику Марю. Подобные крики ему иногда мерещились, «потом, с детством, эти галлюцинации прошли» (Д18, XI: 316).

Митя Карамазов по поводу показаний слуги Григория протестует:

«Это или клевета на меня или галлюцинация сумасшедшего, — продолжал кричать Митя: — просто-за-просто в бреду, в крови, от раны, ему померещилось когда очнулся...» (Д18, XIV: 106).

В «Дневнике Писателя» за 1873 г. Достоевский рассказал случай, как деревенский «мефистофель» подговорил товарища выстрелить из ружья в причастие и тем самым отречься от спасения. Перед выстрелом тот увидел «крест, а на нем Распятый» — и упал «в бесчувствии» (Д18, XI: 33). Достоевский пробует дать медицинское объяснение факта: «Галлюцинация есть преимущественно явление болезненное, и болезнь эта весьма редкая. Возможность внезапной галлюцинации хотя и у крайне возбужденного, но всё же совершенно здорового человека, — может быть случай еще несслыханный. Но это дело медицинское, а я в нем мало знаю» (Д18, XI: 34).

Достоевский не писал романы о призраках и привидениях. У него есть локальные эпизоды, когда Свидригайлов рассказывает о привидениях, которые его посещают,

²⁰ Ранее он был другого мнения. Рассказав о нищем богаче, скопидоме Соловьеве, он отметил: «Впрочем его тело хотели вскрывать, увериться, что он был сумасшедший. Мне кажется, что вскрытием не разъясняются подобные тайны. Да и какой он был сумасшедший!» (Д18, IV: 14).

Ставрогин рассказывает о бесе, которого он видит, а Иван Карамазов общается с чертом в своем «кошмаре».

Привидения и призраки были формой фантастического в романах Достоевского. Некоторые из них мотивированы еще и как галлюцинации. Достоевский предвидел, как критики воспримут главу о черте в «Братьях Карамазовых», и принял меры по защите этой фантастической главы. Писатель был благодарен доктору А. Ф. Благодорову за похвальный отзыв о главе, обещал ему, что хочет эту главу впоследствии «разъяснить сам критически» (*Д18*, XVI.2: 254–255).

«Галлюцинации» — одна из мотивировок фантастического в этой главе. Во-первых, это условная фантастическая сцена, в которой действует черт — субъект со своим характером и своей точкой зрения на мир. Во-вторых, в названии главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» есть слово, которое точнее и полнее, чем «галлюцинации», объясняет художественную подоплеку эпизода: это слово «кошмар» — сон, в котором исчезает граница между сном и явью. Наконец мнение врача («Галлюцинации в вашем состоянии очень возможны» — *Д18*, XIV: 225) предупреждает героя о том, что он пребывает в болезненном состоянии («накануне белой горячки, которая наконец уже вполне овладела его издавна расстроенным, но упорно сопротивлявшимся болезнью организмом» — *Д18*, XIV: 225).

Галлюцинации у Достоевского — один из способов мотивировки безусловной («завуалированной») фантастики, средство ее защиты от позитивистской критики, в некотором роде мистификация автора. И еще: патология в искусстве претворяется в образ, становится фантазией и фантастикой, меняет свою эстетическую природу.

Достоевский завершил переход от поэтической к реалистической трактовке безумия в русской литературе, нашел форму органического существования рационализма и иррационализма, знания и интуиции, эмпирики и фантазии в искусстве. Следующим этапом стали опыты клинических описаний историй помешательств, которые прославили лишь Чехова («Черный монах», «Палата № 6»). Художественный ресурс этого направления был исчерпан, но не было победителей. В искусстве утвердилось многообразие концепций, творческая конкуренция индивидуальных интерпретаций темы.

Глава вторая

Пациент Достоевский

Достоевский опасался одной, а умер от другой болезни. В последние месяцы жизни его беспокоила не падучая, а эмфизема легких. Так, в конце ноября 1880 г. он писал А. И. Савельеву, который был дежурным офицером в Инженерном училище в годы его учебы там:

«...страшно нездоров моей *анфиземой*: Дыхания мало и начинается расстройство желудка, весьма серьезное, тоже от анфиземы, как говорит доктор, т<o> е<сть> от недостаточного дыхания»¹(Д18; т. 16₂: 250).

Несколько дней спустя на «ослабление сил» от этой болезни он жаловался И. С. Аксакову:

«...разгулялась моя анфизема, укороченное дыхание, а за ним и ослабление сил» (Д18; т. 16₂: 251).

Достоевский умер от кровотечения, вызванного разрывом легочной артерии. Диагноз и история болезни одинаково изложены в разных источниках.

27 января 1881 г. А. Г. Достоевская писала О. Ф. Миллеру:

«...у него лопнула легочная артерия и сильно шла горлом кровь»²¹.

Диагноз (умер от легочного кровотечения) записан в свидетельстве о смерти Достоевского, выданном за подписью протоиерея Н. М. Вирославского 9 февраля 1881 г. причтом церкви Владимирской Божьей Матери (Летопись; т. 3: 542–543).

Лечил Достоевского доктор Я. Б. Бретцель, который в воспоминаниях от 3 марта 1918 г. решил уточнить диагноз:

«В то время еще микроб чахотки не был найден, поэтому строгого определения быть не могло, тем более что болезнь протекала хронически; объективное же исследование не оставляло сомнения, что это был туберкулезный процесс. В обоих легких были значительные разрушения (каверны), и разрыв легочной артерии в одну из каверн дал столь сильное кровотечение, остановить которое было не в наших силах, и вызвало смертельный исход» (ЛН: 312).

В этом субъективном суждении странным выглядит желание доктора представить свое мнение «объективным исследованием». Не безупречна и логика: «микроб» тогда не был найден, его «строгого определения быть не могло», лабораторных исследований не было ни в 1881, ни в 1918 гг., врач не назначал, пациент не сдавал анализы, а диагноз есть.

Подобная логика часто преследует умершего пациента на приеме современного эскулапа.

Сын врача

Будущий писатель родился в семье врача Михаила Андреевича Достоевского. До шестнадцати лет он жил во флигеле Мариинской больницы для бедных среди больных и врачей. Врачами были сослуживцы отца и родственники матери, дядя М. Ф. Достоевской В. М. Котельницкий преподавал на медицинском факультете Московского университета.

²¹ Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1973. С. 529. (Сер.: Литературное наследство; т. 86.) Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения ЛН и указанием страницы в круглых скобках.

Младший брат писателя Андрей Михайлович вспоминал, как однообразно, «по разь заведенному порядку, одинь какь другой», проходили днив доме на Божедомке:

«Вставали утромь рано, часовь въ шесть. Въ восьмомь часу, отець выходиль уже въ больницу, или въ Палату, какь у нась говорилось. Въ это время шла уборка комнатъ, топка печей по зимамь и проч. Въ девять часовь утра отець возвратившись изъ больницы, ъхаль сейчась же въ объѣздъ своихь довольно многочисленныхь городскихь паціентовь, или какь у нась говорилось *на практику*»²².

После осмотра пациентов Михаил Андреевич возвращался домой, в первом часу обедали, далее следовал его послеобеденный отдых, который длился часа полтора-два. В четыре часа пили вечерний чай, после врач снова шел к больным. Вечера были заняты заполнением «скорбных листов», назначением лекарств, иногда семейным чтением вслух. В девять часов собирался ужин, после которого дети становились на молитву и отходили ко сну.

Так в повседневных заботах и труде проходил каждый день — быт разнообразили праздники, гости, поездки в театр и к родным, позже — летние вакации в Даровом.

Всё было подчинено служению Михаила Андреевича: работа в больнице, частная практика, обязанности домашнего врача как среди родни, так в счет платы за учебу в пансионах, в которых учились старшие дети. Жалование и медицинская практика не помогали выбиться из нужды. По разным причинам (пожар 1832 г., неурожайные и засушливые 1837–1839 гг.) не оправдались расчеты на прибыльность помещичьего хозяйства.

Отца Достоевского оклеветали потомки. Чиновник, примерный и достойный повышения, был ославлен пьяницей (Нечаева, 1939: 18–19), (Волоцкой: 51–52). В числе сплетников оказалась даже его внучка Любовь Федоровна Достоевская²³. Прав И. Л. Волгин, писавший, что нет никаких фактов, указывавших на алкоголизм Михаила Андреевича вплоть до выхода в отставку в 1837 г. «Единственный период, к которому можно отнести его тягу к спиртному, — два года, следующих за смертью жены» (Волгин: 66). Критика голословных обвинений М. А. Достоевского пересмотрена В. С. Нечаевой (Нечаева, 1979), в специальных работах (Кобылянский, 2015а, 2015b), (Прохоров, 2015, 2017).

Больничныи быт и врачебная среда были образом жизни будущего писателя. В детские и юношеские годы сформировалась его увлеченность медициной. Он живо интересовался медицинскими вопросами, прислушивался к разговорам, затрагивающим эту тематику, расспрашивал врачей и пациентов, читал медицинские книги и статьи в газетах и журналах, дружил с докторами А. Е. Ризенкампом²⁴ и С. Д. Яновским в 1840–1860-е гг.

Во время пребывания в остроге ему благоволили врачи Омского военного госпиталя. Достоевский охотно и прилежно лечился в 1860–1870-е гг. и считал, что петербургские и московские врачи лучше провинциальных, которые или утратили интерес к медицине как науке, или не имеют практического опыта, недавно получив университетское образование. Писатель полагал, что немцы-врачи, работающие в России, профессиональнее русских медиков, поскольку уровень медицины в Германии выше, чем в России. Впрочем, мнение его о европейских врачах изменилось на противоположное, когда женеvский доктор «не рассмотрел» смертельную болезнь дочери Сони (*Д18*; т. 15₂: 266).

²² Достоевский А. М. Воспоминания (полный текст] // Портал “philolog.petsu.ru”. ПетрГУ. [Электронный ресурс]. URL: <https://philolog.petsu.ru/amdost/vospomin/vospomin.htm/> (14.03.2023).

²³ Достоевская Л. Ф. Мой отец Федор Достоевский / вступ. ст., общ. ред., примеч. Б. Н. Тихомирова, пер. с фр. Н. Д. Шаховской. М.: Бослен, 2017. С. 58–59.

²⁴ Их воспоминания уточнены в исследованиях и новых публикациях (Тихомиров, 2018, 2021], (Фокин П., 2019, 2021].

Болезнь как личный опыт

Личный опыт писателя способствовал формированию его интереса к медицине, что проявилось в описании многих болезней в его произведениях: чахотки, падучей, скарлатины, порока сердца, разного рода психических заболеваний. Они исполнены живых подробностей и сценического драматизма.

Достоевский не увлекался модными в то время явлениями магнетизма, гальванизма, месмеризма, физиогномики, спиритизма, психоанализа.

Его интересовали настоящие болезни.

Когда Илюша Снегирев заболел, он не понимал, что серьезно болен. Коля Красоткин думал, что у Илюши чахотка и возмущался, что доктора обирают Снегиревых. Для Коли доктора и всякая «медицинская сволочь» — шельмы: «Я отрицаю медицину. Бесплезное учреждение». Однако он допускает, что его суждение нужно проверить: «Я впрочем всё это исследую» (Д18; т. 14: 136).

Болезнь для Достоевского — естественное состояние человека. Всё относительно — и в той или иной мере все больны и здоровы. Достоевский исходил из того, что здоровых людей нет, здоровые люди — это, скорее, исключение, чем правило.

Сам писатель охотно лечился, но допускал, что медицина может быть бесполезной. Так, черт в «Кошмаре Ивана Федоровича» иронизирует по поводу того, что в Европе «исчез прежний доктор, который ото всех болезней лечил, теперь только одни специалисты и всё в газетах публикуются» (Д18; т. 14: 231). Теперь «заболи у тебя нос тебя шлют в Париж: там дескать европейский специалист носы лечит. Приедешь в Париж, он осмотрит нос: я вам, скажет, только правую ноздрю могу вылечить, потому что левых ноздрей не лечу, это не моя специальность, а поезжайте после меня в Вену, там вам особый специалист левую ноздрю долечит» (Д18; т. 14: 231).

В его романах герои болеют, когда это нужно писателю. Обычно так возникают перерывы действия и остановки в сюжете. Они мотивируют дискретность времени, развитие и завершение действия, трансформации и метаморфозы, переходы из одного состояния в другое, выход за пределы эмпирического опыта, спутанность сознания, безумие, алогизм, профетизм, психические и поэтические эффекты.

Больны не только люди — заразен климат Петербурга:

«У нас погода страшная. Разверзлись хляби небесные и провидение послало на С<еверную> Пальмиру по несколько 1000–ч насморков, кашлей, чахоток, лихорадок, горячек и т. п. даров. Иже согрешихом!» (Д18; 15₁: 70). —

Такова погода не только в Петербурге, но и в Европе, Женеве:

«Ветры и вихри по целым дням, а в обыкновенные дни самые внезапные перемены погоды, раза потри, по четыре в продолжение дня. Это геморроидалисту–то и эпилептику! И как здесь грустно, как здесь мрачно» (Д18; 15₂: 194).

Во времена Достоевского смертельной болезнью была чахотка. В романе «Бедные люди» от чахотки умирает студент Покровский, в повести «Дядюшкин сон» — уездный учитель Вася, в «Записках из Мертвого Дома» — каторжане Устьянцев, Михайлов и др., в романе «Униженные и оскорбленные» — мать Нелли, в «Преступлении и Наказании» — Катерина Ивановна, в «Вечном муже» — неверная жена Наталья Васильевна, в романе «Идиот» — Ипполит Терентьев, чахоткой болен брат старца Зосимы Маркел и помощник прокурора Ипполит Кириллович.

Болезнь иных героев очевидна, но диагноз не назван автором. Сходятс ума старший Голядкин, Вася Шумков, Ефимов, Видоплясов, князь Мышкин, заболевает «белой горячкой» Иван Карамазов.

Преступление как болезнь предстает в судьбах Раскольникова, Свидригайлова, Рогожина, Ставрогина, Версилова, Ивана Карамазова.

Известен парадокс Свидригайлова, который на упрек Раскольникова в видении призраков, возражает ему: «Это–то я и без вас понимаю, что нездоров, хотя, право, не знаю чем; по–моему, я, наверно, здоровее вас впятеро» (Д18; т. 7: 199).

Болезнь лежит в основе сюжетов повестей «Хозяйка», «Слабое сердце», «Записки из подполья». «Зубная боль» становится символом метафизического зла в сознании парадоксалиста в «Записках из подполья».

Трактатом о врачах и медицине давно стали госпитальные сцены в «Записках из Мертвого Дома».

В 1840-е гг. у Достоевского еще **не было** припадков эпилепсии, но первое описание падучей он дал в повести «Хозяйка» (1847):

«...раздался потом дикий, почти нечеловеческий крик, и когда разлетелся дым, страшное зрелище поразило Ордынова. Дрожа всем телом, он нагнулся над стариком. Мурин лежал на полу; его коробило в судорогах, лицо его было искажено в мѹках, и пена показывалась на искривленных губах его. Ордынов догадался, что несчастный был в жесточайшем припадке падучей болезни. Вместе с Катериной, он бросился помогать ему...» (Д18; т. 2: 50).

Больны падучей Нелли, Мышкин, Смердяков. Шатов отмечает симптомы эпилепсии у Кирилова.

Беременность не болезнь, но смертельным может быть родоразрешение: в родах умирает Марья Шатова и ее «ставрогинский» ребенок.

Достоевский был компетентен в медицинских вопросах. В их обсуждении он обнаруживает специальные знания, он точен в описании симптомов, аналитичен в рефлексии, в постановке диагнозов. Описание эпилептического припадка князя Мышкина вошло в учебники психиатрии.

Эпилепсия Достоевского

Об эпилепсии Достоевского писали многие, в большинстве своем критики без медицинского образования. И современники, и исследователи путаются в диагнозах и времени возникновения болезни. Ее начало относят к детству, к известию о смерти отца в 1839 г.²⁵, в 1840-е гг. друзья и знакомые отмечали «кондрашку с ветерком»²⁶, падучую²⁷, обмороки и припадки (Григорович, Яновский, Ризенкампф)²⁸. Суждения Суворина и Яновского поставлены под сомнение А. М. Достоевским и А. Е. Ризенкампфом²⁹.

²⁵ Суворин А. С. О покойном // Новое Время. 1881. № 1771. 1 (13) февраля. С. 2; Достоевская Л. Ф. Мой отец Федор Достоевский. С. 58.

²⁶ (Яновский С. Д.) Болезнь Достоевского // Новое Время. 1881. № 1793. 24 февраля (8 марта). С. 2–3.

²⁷ Языков М. Письмо в редакцию // Новое Время. 1881. 2 (14) марта. № 1799. С. 2.

²⁸ Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М.: Худож. лит., 1987. 335 с.; Яновский С. Д. Болезнь Достоевского. С. 2–3; Еще о болезни Ф. М. Достоевского (редакционная статья] // «Новое Время» 1881. № 1798. 1 (13) марта. С. 3–4.

²⁹ Достоевский А. М. О Ф. М. Достоевском. Письмо к издателю // Новое Время. 1881. 8 февраля (21 февраля). № 1778. С. 2; Еще о болезни Ф. М. Достоевского. С. 3–4.

Категорически отверг «мифические» эпизоды болезни Достоевского брат Андрей Михайлович:

«...все сказанное о времени и обстоятельствах получения Ф. М. Достоевским "падучей болѣзни" совершенно ошибочно. <...>

...что падучую болѣзнь братъ Федоръ приобрѣлъ не въ отцовскомъ домѣ, не въ дѣтствѣ, а... въ Сибири. <...>

...не было даже и помину о падучей болѣзни, которою страдалъ бы ктолибо изъ членовъ нашей семьи. Подобный страшный недугъ, несомнѣнно, не могъ бы утаиться отъ внимательныхъ глазъ нашего отца-доктора. <...>

Съ 1837 года по 1841 годъ братъ Ф. Михайловичъ находился въ главномъ инженерномъ училищѣ. При малѣйшемъ появленіи признаковъ сказаннаго недуга у брата, онъ былъ бы, навѣрное, исключенъ изъ училища, потому что въ военно-учебныхъ заведеніяхъ воспитанники, съ подобнаго рода болѣзнями, не терпѣлись»³⁰.

По словам Андрея Михайловича, за всё время жительства братьев в Петербурге «съ Федоромъ Михайловичемъ не бывало ни одного припадка падучей болѣзни, и онъ рѣшительно никогда не намекалъ объ этомъ недугѣ»³¹.

Федор Михайлович, по словам младшего брата, был болезнен и мнителен, не скрывал свои болезни, их симптомы не принимали форму эпилепсии:

«Мнѣ часто приводилось видѣть записки его, оставленныя имъ на ночь, приблизительно слѣдующаго содержания: "Сегодня со мной можетъ случиться летаргическій сонъ, а потому — не хоронить меня (столько-то) дней". Но, скажу еще разъ, о "падучей" въ этотъ періодъ времени онъ никогда не упоминалъ. Наконецъ, я помню слуханное отъ него самого, что эта болѣзнь р і о б р ѣ т е н а (выделено в источнике. — В. З.) имъ во время нахождения его въ Сибири»³².

Его окончательный вывод: всё сказанное «по неволѣ бросаетъ тѣнь на правдивость заявленій доктора Яновскаго»³³.

Столь же критичен к воспоминаниям С. Д. Яновскаго был и А. Е. Ризенкампф, который даже «подумалъ, что по преклонности лѣтъ (какъ доказываетъ весь слогъ и складъ его письма) онъ многое позабылъ и перепуталъ».

«Старости это извинительно», — добавил автор³⁴.

В свою очередь, А. М. Достоевский сначала отверг, потом был готов принять версию А. С. Суворина и А. Е. Ризенкампфа о том, что болезнь Достоевскаго связана с телесным наказанием, которому его подверг плац-майор Кривцов: застав арестанта в казарме, тот приказал его высечь. Суворин, Ризенкампф и А. М. Достоевский не были свидетелями этого события. В XIX в. рукоприкладство было нарушением кодекса чести, позором, который нужно смыть кровью. Если бы нечто подобное случилось с Достоевским, разразился скандал, который бы вышел за пределы Сибири. Достаточно вспомнить, что, когда плац-майор распорядился высечь ссыльного поляка Жоховскаго, Кривцова осудил комендантъ крепости, сделал выговор генерал-губернатору, «скоро узнал весь город», «общее мнение было против майора; многие ему выговаривали, иные даже с неприятностями» (Д18; т. 3: 452—453).

³⁰ Достоевский А. М. О Ф. М. Достоевском. Письмо к издателю. С. 2.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Еще о болезни Ф. М. Достоевскаго. С. 3—4.

По мнению Н. Т. Черевина, служившего в то время в корпусном штабе старшим адъютантом, слух об экзекуции Достоевского — «это совершенная небылица»³⁵. Если бы такой случай имел место, он знал бы об этом, слух об экзекуции распространился бы по городу, поступок Кривцова не остался бы в секрете, узнали бы прежде всего от госпитальных служащих, у которых бы лечился потерпевший.

Припадки и обмороки были у Достоевского еще в юности. Один случился при Григоровиче:

«Усиленная работа и упорное сиденье дома крайне вредно действовали на его здоровье; они усиливали его болезнь, проявлявшуюся несколько раз еще в юности, в бытность его в училище. Несколько раз во время наших редких прогулок с ним случались припадки. Раз, проходя вместе с ним по Троицкому переулку, мы встретили похоронную процессию. Достоевский быстро отвернулся, хотел вернуться назад, но, прежде чем успели мы отойти несколько шагов, с ним сделался припадок настолько сильный, что я с помощью прохожих принужден был перенести его в ближайшую мелочную лавку; насилу могли привести его в чувство. После таких припадков наступало обыкновенно угнетенное состояние духа, продолжавшееся дня два или три»³⁶.

О других случаях свидетельствовал С. Д. Яновский. Если А. М. Достоевский и А. Е. Ризенкампф возражали тем, кто считал, что эпилепсия у Достоевского началась в московском детстве и петербургской молодости, то Яновский эмоционально настаивал на том, что падучая Достоевского приобретена 1840-е гг., что его *Epilepsia* обнаруживалась трижды «въ 1846,47 и въ 48 годахъ»; «между тѣмъ хотя посторонніе этого не замѣчали, но сама больная, правда смутно, болѣзнь свою сознавала и называла ее обыкновенно кондрашкой съ в ѣ т е р к о м ѣ» (выделено в источнике. — В. З.). Во время этих припадков можно успеть добежать до Сенной, до квартиры Яновского, «а въ сущности это есть одинъ изъ характеристическихъ признаковъ *Epilepsii*»³⁷.

О первом случае С. Д. Яновский просил вспомнить А. Н. Майкова, как в июле 1847 г. он застал «Фед. Мих. сидящимъ на стулѣ съ поднятою рукою, изъ которой текла струя черной какъ уголь крови и онъ закричалъ <...> "Спасень, батинька, спасень!"». «Это былъ, — продолжал Яновский, — первый сильный припадокъ болѣзни, который сопровождался страшнымъ приливомъ крови къ головѣ и необыкновеннымъ возбужденіемъ всей нервной системы. Я тогда случайно встрѣтился съ Фед. Мих. на Исакіевской площади, онъ шелъ отъ Солоницына и его вель подѣ руку какой-то писарь военнаго вѣдомства. Фед. Мих. былъ въ страшно возбужденномъ состояніи; кричалъ, что онъ умираетъ и чтобы его вели скорѣе ко мнѣ, пульсъ у него былъ болѣе 100 ударовъ и чрезвычайно сильный, голова прижималась къ затылку и начинались конвульсіи». Все видели в квартире Яновского

«больного нѣсколько дней послѣ этого пароксизма и я хорошо помню, что я всѣмъ вамъ болѣзнь называла падучею и больного лѣчила средствами, болѣзни этой соотвѣтствовавшими. И такъ вотъ то время, когда больной страдалъ уже этимъ тяжкимъ недугомъ»³⁸.

Второй случай вызван потрясением Достоевского, встревоженного и возбужденного известием о «великом горе», — смерти Белинского. В третьем часу ночи С. Д. Яновский

³⁵ Черевин Н. Т. Полковник де Граве и Ф. М. Достоевский (Омский острог) // Русская Старина. 1889. № 2 (Февраль). С. 318.

³⁶ Григорович Д. В. Литературные воспоминания. С. 82.

³⁷ (Яновский С. Д.) Болезнь Достоевского. С. 2–3.

³⁸ Там же.

увидел, что Достоевский «лежит навзничь, съ открытыми глазами, въ конвульсіяхъ, съ пѣною у рта и съ высунувшимся языкомъ»³⁹.

Третий припадок после одной из пятниц Петрашевского был «сильный и характеристическій». Этими малосодержательными словами ограничивается описание данного «припадка».

Необходимо проанализировать, насколько приведенные симптомы соответствуют или не соответствуют признакам эпилепсии.

А. М. Достоевский не стал спорить с наблюдениями доктора Яновского, А. С. Суворин в редакционной заметке попытался примирить столичные и сибирскую версии происхождения болезни⁴⁰, доктор А. Е. Ризенкамф поиронизировал над возрастом доктора С. Д. Яновского.

Явно избыточны пафос и градус полемики:

«...Сибирь, какъ причина этого недуга, взята тутъ невѣрно. О п р о в е р г н у т ь э т у н е в ѣ р н о с т ь м ы о б ь я з а н ы (выделено в источнике. — В. З.) изъ того глубокаго уваженія къ памяти покойнаго, который всею своею жизнью, всѣми поступками и помышлениями доказаль намъ — какой онъ непримиримый былъ врагъ всякой лжи и тенденціозности»⁴¹.

Или:

«Вѣдь согласитесь со мною, что грѣшно право въ такомъ важномъ случаѣ, какъ памятованіе челоуѣка, дать мѣсто лжи и тенденціозности, противъ которыхъ всю жизнь свою боролся нашъ честный и искренній другъ Ѳедоръ Михайловичъ Достоевскій!..»⁴²

При правдивости и честности каждого оппонента все остались при своем мнении. Poleмика двух докторов, журналиста и архитектора достойна обсуждения и критического анализа специалистов.

На эту полемику отозвался и М. А. Языков, член кружка Белинского в 1840-е гг., в 1870-е гг. новгородский житель и чиновник, с которым общались Достоевские (Андрианова, 2017), рассказал о припадке, который случился с Достоевским либо в 1846, либо в 1848 гг. Тогда в его квартире засиделись гости, Достоевский задремал, когда очнулся, не понял, где находится и что он делает. Казалось бы, типичная бытовая ситуация. Судя по всему, летние ночи уже были холодны, Достоевского охватил озноб, ему дали выпить воды, озноб не прошел, он выпрыгнул на улицу в окно.

Почему в окно? причин могло быть несколько. Очевидно, оно располагалось низко, ворота могли быть далеко, нужно долго будить дворника, проще попасть на улицу через окно. Кроме Достоевского, то же самое проделали хозяин квартиры. Достоевский выбежал по Фонтанке на Аничков мост, потом с Невского проспекта повернул налево в Литейную улицу, где на пути в Мариинскую больницу его нагнал Языков. Врач не нашел ничего опасного в состоянии Достоевского. По мнению Языкова, это был припадок падучей болезни. После того, как врач успокоил пациента, Языков на дрожках сначала доехал домой, потом отправил на них домой Достоевского. Нелепый рассказ представлен в «Новом Времени» как достоверное свидетельство⁴³. Свидетельства современников противоречивы. Каждый стоял на своем.

³⁹ (Яновскій С. Д.) Болезнь Достоевского. С. 2–3.

⁴⁰ Еще о болезни Ф. М. Достоевского. С. 3–4.

⁴¹ [Яновскій С. Д.] Болезнь Достоевского. С. 2–3.

⁴² Там же.

⁴³ Языков М. Письмо в редакцію. С. 2.; см. также: (Андрианова, 2017: 54–55).

Большинство слухов не подтверждаются фактами биографии и свидетельствами самого Достоевского, его жены Анны Григорьевны и брата Андрея Михайловича — лишь они знали его семейную жизнь.

Вопреки мнению С. Д. Яновского, Достоевский считал (и говорил это десятки раз), что свою болезнь он приобрел на каторге:

«Я часто лежал больной в госпитале. От расстройства нервов у меня случилась падучая, но впрочем бывает редко» (Д18; т. 15₁: 200).

30 июля 1854 г. он еще не был уверен в диагнозе:

«Странные припадки, похожие на падучую и однако ж не падучая» (Д18; т. 15₁: 126).

Точный диагноз в феврале 1857 г. ему поставил доктор в Барнауле. На обратном пути после свадьбы из Кузнецка в Семипалатинск у него случился припадок, перепугавший молодую жену. Об этом Достоевский писал 9 марта 1857 г. двум адресатам.

В письме А. Е. Врангелю он рассказал о самом происшествии:

«В Барнауле со мной случился припадок и я лишних 4 дня прожил в этом месте. (Припадок мой сокрушил меня и телесно и нравственно: доктор сказал мне что у меня настоящая эпилепсия и предсказал что если я не приму немедленных мер то есть правильного лечения которое не иначе может быть как при полной свободе то припадки могут принять самый дурной характер и я в один из них задохнусь от горловой спазмы которая почти всегда случается со мной во время припадка.)» (Д18; т. 15₁: 18).

Письмо брату Михаилу интимно и откровенно:

«В обратный путь (через Барнаул) я остановился в Барнауле у одного моего доброго знакомого. Тут меня посетило несчастье: совсем неожиданно случился со мной припадок эпилепсии, перепугавший до смерти жену, а меня наполнивший грустью и унынием. Доктор, (ученый и дельный) сказал мне, вопреки всем прежним отзывам докторов, что у меня *настоящая падучая* и что я в один из этих припадков должен ожидать, что задохнусь от горловой спазмы и умру не иначе, как от этого. Я сам выпросил подобную откровенность у доктора, заклиная его именем честного человека. Вообще он мне советовал остерегаться новолуний. (Теперь подходит новолуние и я жду припадка.)⁴⁴ Теперь пойми друг мой, какие отчаянные мысли бродят у меня в голове. Но что об этом говорить! Еще может быть и неверно, что у меня настоящая падучая. Женясь я совершенно верил докторам, которые уверяли, что это просто нервные припадки, которые могут пройти с переменою образа жизни. Если б я наверно знал что у меня настоящая падучая, я бы не женился. Для спокойствия моего и для того, чтоб посоветоваться с *настоящими* докторами и *принять меры*, мне *необходимо* выйти как можно скорее в отставку и переехать в Россию; но как это сделать?» (Д18; т. 15₁: 204–205).

Падучая стала пожизненным бременем Достоевского, причиной его отставки, ее лечение — поводом для поездок за границу, выбором места дачного проживания в Старой Руссе.

⁴⁴ Эта связь не подтверждается хронологией припадков.

Диагноз был признан уважительной причиной отставки Достоевского с военной службы.

29 июля 1857 г. в письме И. В. Ждан-Пушкину он надеялся решить этот вопрос «в конце зимы или будущей весной»:

«Я теперь болен довольно опасною болезнью — падучею. Я намерен лечиться и ехать для этого в Москву. Я надеюсь что мне не откажут выехать в столицу» (Д18; т. 15₁: 210).

Дело затягивалось. 8 февраля 1858 г. Достоевский писал Е. И. Якушкину, что все осталось без изменений:

«Я подал в отставку и прошусь в Москву, может быть пропустят. До свидания, благороднейший Евгений Иванович, не взъщите если в письме моем большая безурядица, третьего дня со мной был припадок падучей и теперь я буквально не в своем уме. Не свежа голова и все члены разбиты» (Д18; т. 15₁: 228).

В отставке Достоевский хотел поселиться в Москве, о чем 3 мая 1858 г. он писал М. Н. Каткову:

«Так как у меня в Омском остроге родилась падучая болезнь, продолжающаяся до сих пор усиленно, и которую я выношу очень плохо, то я и просил позволения жить в Москве, для пользования советами Московских докторов.

Не думаю, чтоб милосердый и благородный наш Император отказал бедному больному, тем более, что мне давно уже всё возвращено. И потому крепко надеюсь поселиться в Москве» (Д18; т. 15₁: 232).

Отставка состоялась 18 марта 1859 г.; через три с половиной месяца, 2 июля, — выезд из Семипалатинска в Тверь.

В свидетельстве прикомандированного к 7-му Сибирскому линейному батальону лекаря Ермакова от 21 декабря 1857 г. отмечено: Достоевский

«в 1850 году в первый раз подвергся припадку падучей болезни (Epilepsia), которая обнаруживалась: вскрикиванием, потерю сознания, судорогами конечностей и лица, пеною перед ртом, хрипучим дыханием, с малым, скорым, сокращенным пульсом. Припадок продолжался 15 минут. Затем следовала общая слабость и возврат сознания. В 1853 г. этот припадок повторился и с тех пор является в конце каждого месяца.

В настоящее время г-н Достоевский чувствует общую слабость сил в организме при истощенном телосложении и часто временно страдает нервною болью лица вследствие органического страдания головного мозга. Хотя г-н Достоевский пользовался от падучей болезни почти постоянно в течение четырех лет, но облегчения не получил, а потому службы его величества продолжать не может»⁴⁵.

В женеvских дневниках А. Г. Достоевская стенографически записывала обстоятельства семейной жизни, которые она частью расшифровала и отредактировала сама, частью эту работу выполнила Ц. М. Пошеманская (см.: Андрианова, Сосновская; Андрианова, 2018); не всё из них напечатанов первой публикации. Позже некоторые купюры были восстановлены в отдельном издании, но не все.⁴⁶

⁴⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. М., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 517–518.

⁴⁶ Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. М., 1993.

В свое время я поинтересовался у Цецилии Мироновны, что купировано в печатном тексте. Она на время передала мне папку с расшифрованной рукописью. Часть купюр была сделана по соображениям врачебной этики. Припадки эпилепсии имели физиологические последствия, которые требовали перемены нательного и постельного белья. Вряд ли кому-то, кроме медиков, интересны эти подробности. Эти симптомы должны быть проанализированы врачами. Я никоим образом не вторгаюсь в их компетенцию, тем более что медики, как выясняется, тоже ошибаются. Так, например, спорили о болезни Достоевского, лечившие его Ризенкампф и Яновский, сомнительную гипотезу предложил доктор Бретцель, ошибался знаменитый психоаналитик З. Фрейд (Фрейд) и его ученица И. Нейфельд (Нейфельд), (Золотько), (Пылаева), в том числе в своем известном диагнозе «истериепилепсии» Достоевского, ниже всякой критики суждения доморощенных «эвропатологов», издававших в 1920-е гг. в Свердловске «Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии)».

В статье В. И. Кобылянского дана развернутая критика ненаучных фантазий генетиков по поводу гипотез о наследственной природе эпилепсии (Кобылянский, 2015а, 2015b). Не подтвердились подозрения, что Достоевский сам сочинил свою падучую, что эпилепсии с такой симптоматикой, которую он приписал Мышкину и Кирилову, нет (Золотько), в критике и психиатрии обоснован тип экстатической эпилепсии — «эпилепсии Достоевского» (Пылаева).

В документах и эпистолярной Достоевского время возникновения эпилепсии двойится: то ли 1850, то ли 1851 год. Сам Достоевский сомневался в точной дате. Когда был первый припадок падучей писателя, мы вряд ли узнаем. В конце концов не важно, годом раньше или позже — в 1850-м или 1851-м гг. — случился припадок.

В основном факты известны, хотя и неполны, имеются лакуны. Из того, что написано и записано, не всё учтено. В научных исследованиях нужны полнота и систематизация источников, их критический анализ. Информации предостаточно. Необходимо собрать консилиум врачей, прийти к общему знаменателю.

Глава третья

Госпитальные

сцены

в «Записках из Мертвого Дома» Достоевского

Медицинская тема в жизни и творчестве Достоевского разнообразна и многоаспектна. В критической литературе она сводится в основном к обсуждению ее биографических аспектов, влияния эпилепсии на творчество писателя, патографии героев его произведений — главным образом, их психических состояний. В ряде произведений писатель представил всестороннее и тщательное, почти профессиональное описание болезней героев и их лечения. Одним из них стали «Записки из Мертвого Дома».

Такому интересу Достоевского к медицинской теме способствовало то, что будущий писатель родился в семье врача Михаила Андреевича Достоевского. До шестнадцати лет он жил во флигеле Мариинской больницы для бедных среди больных и врачей. Лекарями и докторами медицины были сослуживцы отца и родственники матери, некоторые из них преподавали на медицинском факультете Московского университета. В повседневных заботах и медицинской практике проходил каждый день семьи Достоевских. Все было подчинено служению Михаила Андреевича: работа в больнице, обязанности домашнего врача — для родни бесплатно, для содержателей пансионов в счет оплаты за учебу старших детей.

Больничным быт и врачебная среда были образом жизни будущего писателя. Достоевский живо интересовался медициной, прислушивался к разговорам, сам расспрашивал врачей и пациентов, читал медицинские книги и статьи в газетах и журналах, дружил с докторами А. Е. Ризенкампом и С. Д. Яновским в 1840-е гг., к нему благоволители врачи Омского военного госпиталя, он охотно и старательно лечился в 1860–1870-е гг. Семейный опыт, наблюдение и самонаблюдение, беседы и расспросы докторов, чтение медицинской литературы — вот основные источники его познаний в области медицины.

Больничные сцены

Больничные сцены, а это четыре из двадцати одной главы, имеют важное значение в структуре «Записок из Мертвого Дома»: ими открывается вторая часть произведения, пребывание в госпитале было насущной необходимостью выживания в «Мертвом Доме». Писатель отмечал:

«Содержание на абвахтах и в острогах казалось сравнительно с госпитальным до того плохо, что многие арестанты с удовольствием приходили лежать, несмотря на спертый воздух и запертую палату» (Д18; т. 3: 381–382).

Достоевский признавался: «Я часто лежал больной в госпитале» (Д18; т. 15₁: 118). Больничное лечение спасало от казармы, от «насильственного коммунизма», по его выражению (Д18; т. 15₁: 123).

В четырех начальных главах второй части «Записок» Достоевский обстоятельно описывает поступление больных в госпиталь, в больничную палату, назначение им лекарств, порций питания и меню, способов лечения (напр., лечения банками), рассказывает о подлинных и притворных болезнях арестантов, посвящает читателя в различные уловки, к которым прибегают больные, чтобы избежать наказания, возмущается обременением их кандалами во время болезни, отсутствием свежего воздуха в арестантских палатах. Описания сопровождаются рассуждениями о наказаниях, рассказы об экзекуторах, палачах (конкретно — о поручиках Жеребятникове и Смекалове), о преступлениях

арестантов против начальства. Все это разнообразие содержания представлено в подробностях острожной жизни.

Достоевский профессионально судит о госпитальной медицине, свободно владеет медицинским тезаурусом, использует медицинскую латынь. Его методы безупречны и научны: наблюдение, самонаблюдение, анализ. Он не только описывает, но прежде всего анализирует лечение каторжан, дает критический очерк санитарного состояния палат (антисанитария отягощает страдания больных) — и вместе с тем «арестанты не нахвалятся своими лекарями»: «“Отцов не надо!” — отвечали они мне на мои расспросы, когда я отправлялся в больницу» (Д18; т. 3: 379).

Некоторое время спустя повествователь даст развернутое пояснение этому наблюдению:

«Повторяю: арестанты не нахвалились своими лекарями, считали их за отцов, уважали их. Всякий видел от них себе ласку, слышал доброе слово; а арестант, отверженный всеми, ценил это, потому что видел неподдельность и искренность этого доброго слова и этой ласки. Она могла и не быть; с лекарем никто бы не спросил, если б они обращались иначе, то есть грубее и бесчеловечнее: следственно они были добры из настоящего человеколюбия. И уж разумеется они понимали, что больному, кто бы он ни был, арестант ли, нет ли, нужен такой же например свежий воздух, как и всякому другому больному, даже самого высшего чина. Больные в других палатах, выздоравливающие например, могли свободно ходить по коридорам, задавать себе большой моцион, дышать воздухом не настолько отравленным, как воздух палатный, спертый и всегда необходимо наполненный удушливыми испарениями. И страшно и гадко представить себе теперь, до какой же степени должен был отравляться этот и без того уже отравленный воздух по ночам у нас, когда вносили этот ушат, при теплой температуре палаты и при известных болезнях, при которых невозможно обойтись без выхода? Если я сказал теперь, что арестант и в болезни нес свое наказание, то разумеется не предполагал и не предполагаю, что такой порядок устроен был именно только для одного наказания. Разумеется это была бы бессмысленная с моей стороны клевета. Больных уже нечего наказывать. А если так, то само собою разумеется, что вероятно какая-нибудь строгая, суровая необходимость принуждала начальство к такой вредной по своим последствиям мере. Какая же? Но вот тем-то и досадно, что ничем другим нельзя хоть сколько-нибудь объяснить необходимость этой меры и сверх того многих других мер, до того непонятных, что не только объяснить, но даже предугадать объяснение их невозможно» (Д18; т. 3: 384–385).

Чуть позже повествователь продолжил:

«Надо признаться, много лекарей на Руси пользуются любовью и уважением простого народа и это, сколько я заметил, совершенная правда. Знаю, что мои слова покажутся парадоксом, особенно взяв в соображение всеобщее недоверие всего русского простого народа к медицине и к заморским лекарствам» (Д18; т. 3: 388).

Причину такого недоверия автор видит в том, что народ

«пугают немецкие порядки госпиталя, чужие люди кругом во все продолжение болезни, строгости насчет еды, рассказы о настойчивой суровости фельдшеров и лекарей, о взрезывании и потрошении трупов и проч^{ее}. К тому же, рассуждает народ, господа лечить будут, потому что лекаря все-таки господа. Но при более близком знакомстве с лекарями (хотя и не без исключений, но большею частью), все эти страхи исчезают очень скоро, что, по моему мнению, прямо относится к чести

докторов наших, преимущественно молодых. Большая часть их умеют заслужить уважение и даже любовь простонародья» (Д18; т. 3: 388).

Любовь и недоверие народа к лекарям не снимают главную проблему:

«Прочая же обстановка наших лечебниц до сих пор во многом не соответствует духу народа, до сих пор враждебна своими порядками привычкам нашего простолюдья и не в состоянии приобрести полного доверия и уважения народного. Так мне по крайней мере кажется из некоторых моих собственных впечатлений» (Д18; т. 3: 389).

Суждения автора звучат как приговор: отечественная медицина «не соответствует духу народа», она «враждебна своими порядками привычкам нашего простолюдья», «не в состоянии приобрести полного доверия и уважения народного». Чтобы так написать, нужно знать, в чем состоит народный идеал медицины.

Значительное место в госпитальных главах, кроме описаний больничного быта, занимают рассуждения о телесных наказаниях и их последствиях, сцены словесных препирательств арестантов, рассказы о преступлениях. Жанровой основой произведения являются «записки», описания, очерк, повествование, повесть, сцены, диалоги.

Поэтика «Записок»

Особое значение в структуре «Записок» имеют рассказы. Они изучены как в жанровой системе Достоевского, так и в структуре его произведений (Захаров, 1985а, 1985b, 1989), в контексте натуральной школы (Пигин).

В «Записках из Мертвого Дома» рассказы представлены двумя типами — рассказами повествователя и «арестантскими рассказами».

Рассказы первого типа включены в повествование от автора («повествователя»). Их герои — арестант, выпивший вина, настоянного на нюхательном табаке, и вскоре умерший от «чахотки», каторжники Орлов, Коренев, Михайлов, Чекунов и Устьянцев, крещеный калмык Александр, поручики Жеребятников и Смекалов. Композиционно в тексте «Записок» обособлен рассказ «Акулькин муж».

Арестантские рассказы, как правило, сценичны. В них значимы диалоги и фигура Александра Петровича Горянчикова. Зачем автору еще один повествователь, вдобавок — слушатель рассказчиков?

Достоевский задумал «Записки из Мертвого Дома» еще в Омском остроге. К работе над ними он приступил сразу после выхода из каторги. В январе–феврале 1854 г., во время месячного ожидания отправки в Семипалатинск на солдатскую службу, он попробовал описать каторгу в эпистолярном жанре — в письмах брату Михаилу и Наталье Дмитриевне Фонвизиной, привел в порядок разрозненные записи, сделанные еще в Омском госпитале, собрал их в своей «тетрадке каторжной».

Писатель понимал исключительность своего каторжного опыта:

«Сколько я вынес из каторги народных типов, характеров! Я сжился с ними, и потому, кажется, знаю их порядочно. Сколько историй бродяг и разбойников и вообще всего черного, горемычного быта! На целые томы достанет. Что за чудный народ. Вообще время для меня не потеряно. Если я узнал не Россию, так народ русский хорошо, и так хорошо, как может-быть не многие знают его. Ну это мое маленькое самолюбие! Надеюсь простительно» (Д18; т. 15₁: 119).

Как свидетельствовал А. Е. Врангель, в Семипалатинске Достоевский увлеченно писал воспоминания, но бросил их во время своего романа с Марией Дмитриевной Исаевой⁴⁷ Упоминание о работе над мемуарами есть в письме А. Н. Майкову от 18 января 1856 г. Однако и через четыре года воспоминания не были написаны.

9 октября 1859 г. Достоевский писал брату Михаилу из Твери: «Эти “Записки из Мертвого Дома” приняты теперь в голове моей план полный и определенный. Это будет книжка листов в 6 или 7 печатных» (Д18; т. 15₁: 267).

По признанию автора, у него был план, наброски, но сколько было написанных глав? Достоевский планировал «записки» в 6–7 п. л., однако общий объем текста, опубликованного в 1860–1862 гг., — 16 п. л. Имеет смысл считать объем текста только в традиционной орфографии, ибо в современной получается на 3,25% меньше (15,5 п. л.). Очевидно, что к октябрю 1859 г. была написана лишь небольшая часть. Работа шла медленно и трудно.

Именно на этапе обдумывания замысла сложилась оригинальная концепция «записок». 18 января 1856 г. Достоевский писал А. Н. Майкову: «...тут мало чисто личного» (Д18; т. 15₁: 148). 9 октября 1859 г. в письме брату Михаилу он высказался подробнее:

«Личность моя исчезнет. Это записки неизвестного; но за интерес я ручаюсь. Интерес будет наикапитальнейший. Там будет и серьезное и мрачное и юмористическое и народный разговор с особенным каторжным оттенком (я тебе читал некоторые из записанных мною на месте выражений) и изображение личностей никогда не слыханных в литературе и трогательное и наконец главное — мое имя» (Д18; т. 15₁: 267).

В «Записках» действуют два повествователя: alter ego автора и вымышленный герой Александр Петрович Горянчиков. У них разные сюжетные роли. С одной стороны, alter ego выражал личный опыт Достоевского, политического преступника, имевшего по приговору четыре года каторги, срок самого автора. С другой стороны, Александр Петрович Горянчиков был сочинителем «записок», литературной маской автора, «неизвестным», тоже каторжником, отбывшим наказание сроком в десять лет за убийство жены из ревности, вышедшим из острога и ставшим обывателем уездного сибирского городка.

Ад без чистилища и рая

В повествовании постоянно происходит двоение автора и героя. Есть главы, написанные от лица автора; есть сцены — от лица Александра Петровича, героя «записок». Во многих эпизодах интеграция автора и героя такова, что их не различить. Зачем Достоевскому понадобился Александр Петрович Горянчиков?

Казалось бы, у героя строго заданные функции. Его характер очерчен во «Введении» к «Запискам». Чаще всего его имя-отчество звучит в диалогах с другими персонажами: с Сироткиным, Сушиловым, Петровым, Баклушиным, Варламовым, крещеным калмыком Александром (или «Александрой»): он — слушатель, они рассказывают ему свои истории. По имени-отчеству к нему обращаются арестанты в праздник Рождества Христова, во время предъявления претензии и выхода из каторги. Эпизоды с ним сценичны, представлены в диалогах. Не автор, а Александр Петрович задает рассказчикам бестактные вопросы. Он — спутник автора и сведущий житель «Мертвого Дома».

⁴⁷ Врангель А. Е. Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири 1854–56 гг. / бар. А. Е. Врангель. СПб., 1912. С. 52.

Из-за недооценки фигуры Александра Петровича критики запутались, кого в «Записках из Мертвого Дома» можно считать Вергилием, который сопровождал Данте по загробному миру «Божественной комедии». А. П. Милюков сравнил Достоевского с Вергилием⁴⁸. В. Шкловский назвал «Вергилием этого каторжного ада» Акима Акимыча, функции которого локальны в сюжете и композиции «Записок» (Шкловский: 104).

Очевидно другое: Вергилий — это Александр Петрович. В критике давно общим местом стало сопоставление Достоевского и Данте, «Записок из Мертвого Дома» с «Божественной комедией». Их сходство отметили рецензенты А. П. Милюков, А. Петров, Е. Ф. Зарин (см.: Викторovich, Захарова: 147, 152), такие пронизательные писатели и читатели, как Тургенев и Герцен, из современных работ можно назвать следующие (Волкова), (Дудкин), (Касаткина: 114–148), (Акелькина), (Тоичкина, 2012, 2013), (Любимская).

26 декабря 1861 г. Тургенев благодарил автора за присылку некоторых глав «Записок из Мертвого Дома», опубликованных во «Времени»: «Картина бани просто дантовская — и в Ваших характеристиках разных лиц (напр. Петров) много тонкой и верной психологии»⁴⁹.

Герцен назвал «Записки» «страшной книгой»:

«... всегда будет красоваться над выходом из мрачного царствования Николая, как надпись Данте над входом в ад: это “Мертвый дом” Достоевского, страшное повествование, автор которого, вероятно, и сам не подозревал, что, рисуя своей закованной рукой образы сотоварищей-каторжников, он создал из описания нравов одной сибирской тюрьмы фрески в духе Буонарроти»⁵⁰.

Повод для уподобления каторги и ада дал сам Достоевский. Именно он подсказал слово «ад» читателю: «Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в ад» (Д18; т. 3: 348).

Казалось бы, что общего между баней и адом? Автор отмечает внешнее сходство:

«Простолюдины мало моются горячей водой и мылом; они только страшно парятся и потом обливаются холодной водой, — вот и вся баня. <...> Пару поддавали поминутно. Это был уж не жар; это было пекло. <...> Обритые головы и распаренные докрасна тела арестантов казались еще уродливее. На распаренной спине обыкновенно ярко выступают рубцы от полученных когда-то ударов плетей и палок, так что теперь все эти спины казались вновь израненными. Страшные рубцы! У меня мороз прошел по коже смотря на них» (Д18; т. 3: 348–349).

Повествователю даже пришло в голову, что «если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место». Он поделился этим наблюдением с Петровым, но тот «только поглядел кругом и промолчал» (Д18; т. 3: 349).

Баня не ад, по смыслу действия это физическое очищение, омовение, но слово «ад» произнесено и стало подсказкой для читателей «Записок».

Впрочем, до Достоевского слово «ад» успел ввести в критический тезаурус А. П. Милюков, написавший отзыв на введение и четыре главы первой части «Записок из

⁴⁸ Милюков А. «Записки из Мертвого Дома» Ф. Достоевского // Светоч. 1861. Книжка V. С. 29.

⁴⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. Письма: в 18 т. / И. С. Тургенев; АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); (редкол.: М. П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1978. Т. 4: Письма: 1859–1861. 1987. С. 394.

⁵⁰ Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 18: Статьи из «Колокола» и другие произведения 1864–1865 годов. С. 219.

Мертвого Дома». Автору еще предстояло написать семнадцать глав, а критик уже знал концепцию произведения, понимал развитие его сюжета. Это не случайно. А. П. Миллюков — давний друг братьев Достоевских, Федора и Михаила. Он слышал рассказы об узниках «Мертвого Дома» от самого автора. Некоторые ненаписанные эпизоды сохранились в его пересказах, Ф. Достоевский был ключевой фигурой «вторников Миллюкова».

Критик разделял взгляд писателя на преступление как несчастье и преступников как несчастных⁵¹, знал, что «въ каждомъ преступникѣ онъ ищетъ челоуѣка»⁵². Поражает концептуальность, аналитичность, масштаб обобщений и уверенность критика в суждениях о незавершенном произведении.

Миллюков рассматривает Достоевского как «Данта, который самъ спустился-бы въ эти вертепы преступленія и страданій, приглядѣлся къ страшнымъ сценамъ этого чистилища и ада, изучилъ нравы и бытъ этихъ непогребенныхъ мертвецовъ и передалъ намъ все это въ полной и живописной картинѣ»⁵³.

Критик поставил «Мертвый Дом» в контекст мировой поэзии, дал развернутое сопоставление с адом Данте:

«Съ самыхъ далекихъ временъ народная фантазія или воображеніе поэтовъ представляли намъ адъ, какъ мѣсто вѣчной казни, на которую обрекаетъ небесное правосудіе за преступленія и злодѣйства. Вспомните тартаръ древнихъ грековъ, окруженный пламеннымъ Флегетономъ, гдѣ Танталъ изнываетъ въ неутолимой жаждѣ. Сизифъ вѣчно катитъ на гору свой камень и Дананды осуждены на страшно-безплодный трудъ наливать бездонную бочку. Вспомните адъ Данта, съ его безконечными изгибами, гдѣ Уголино вѣчно вгрызается окровавленными зубами въ черень епископа Руджіеро. Вспомните наконецъ хаотическій адъ Байрона, на блуждающей кометѣ, полный мукъ въ одномъ существованіи безъ свѣта и жизни, безъ страстей и даже страданій, въ одной призрачной и томительной безличности. Передъ этими страшными картинами вы останавливаетесь съ трепетомъ и жалостью, съ негодованіемъ на порокъ и укоризною на жестокость суда.

Такія-же чувства пробудили въ насъ и Записки изъ Мертваго Дома. По мѣрѣ чтенія, намъ казалось, что г. Достоевскій, точно Виргилій, ведетъ насъ въ какой-то страшный міръ страданій, въ какой-то новый адъ, только не фантастическій, а дѣйствительный, и показываетъ намъ такія-же преступленія и страданія, но тѣмъ болѣе ужасныя, что это не вымыселъ поэта, а голая правда»⁵⁴.

«Мертвый Дом» — метафора. Жизнь в Мертвом Доме не только нахождение в аду. Заточение в остроге Достоевский сравнивал с пребыванием во гробе. Об этом он писал брату Андрею: «...я был похоронен живой и закрыт в гробу» (Д18; т. 15₁: 127).

Несвобода мертвит человека. Погребение заживо в Мертвом Доме — «страдание невыразимое, бесконечное, потому что всякой час, всякая минута, тяготела как камень у меня надуше» (Д18; т. 15₁: 127).

У католика Данте загробный мир троичен: ад, чистилище, рай.

В «Записках из Мертвого Дома» им, казалось бы, соответствуют каторга, госпиталь, выход из каторги. Баня и каторга уподоблены аду, но госпиталь не чистилище. Более того,

⁵¹ Миллюков А. «Записки из Мертвого Дома» Ф. Достоевского. С. 27, 33.

⁵² Там же. С. 36.

⁵³ Там же. С. 29.

⁵⁴ Миллюков А. «Записки из Мертвого Дома» Ф. Достоевского. С. 29–30.

госпиталь не включен в хронотоп Мертвого Дома, даже территориально он находится вне каторги. Каторжан и арестантов там спасают от смерти, лечат от болезней и от телесных истязаний, но не готовят для рая.

Метафоры «ад» и «рай» в «Записках из Мертвого Дома» относительны. Так, для иных в сравнении с арестантскими ротами каторга казалась раем, о чем говорит Аким Акимович Александру Петровичу:

«Здесь, я вам скажу, жить трудно. А в российских арестантских ротах еще труднее. Вот у нас есть оттуда, так не нахвалятся нашим острогом, точно из ада в рай перешли» (Д18; т. 3: 284).

«Мертвый Дом» предстает в «Записках» без чистилищаи рая.

Чистилище не нужно автору и его героям. У них есть исповедь, покаяние, искупление, исправление, перерождение, преображение. Есть посмертный путь к спасению — сороковины, сорокадневное хождение души по мытарствам, во время которых душа умершего предстает перед Богом и держит отчет о прожитом и грехах.

Справедливо сказано: «Въ міръ Достоевскаго допускается сама возможность спасенія изъ Ада» (Есаулов: 272).

В романе «Братья Карамазовы» в разных эпизодах присутствуют народные предания об аде, в которых реализована эта идея.

Так, предваряя поэму «Великий инквизитор», Иван Федорович пересказывает легенду, «монастырскую поэмку» «Хождение Богородицы по мукам», «с картинками и со смелостью не ниже Дантовских», в которой Богородица посещает ад, «видит грешников и мучения их», «вымаливает у Бога остановку мук на всякий год от великой пятницы до Троицына дня» (Д18; т. 13: 204–205).

Грушенька рассказывает басню о луковке, которую она слышала от кухарки Матрены:

«Жила-была одна баба злющая-презлющая, и померла. И не осталось после нее ни одной добродетели. Схватили ее черти и кинули в огненное озеро. А Ангел-Хранитель ее стоит да и думает: какую бы мне такую добродетель ее припомнить чтобы Богу сказать. Вспомнил и говорит Богу: она, говорит, в огороде луковку выдернула и нищенке подала. И отвечает ему Бог: возьми ж ты, говорит, эту самую луковку, протяни ей в озеро, пусть ухватится и тянется, и коли вытянешь ее вон из озера, то пусть в рай идет, а оборвется луковка, то там и оставь бабе где теперь. Побежал Ангел к бабе, протянул ей луковку: на, говорит, баба, схватись и тянись. И стал он ее осторожно тянуть, и уж всю было вытянул, да грешники прочие в озере, как увидели что ее тянут вон, и стали все за нее хвататься чтоб и их вместе с нею вытянули. А баба-то была злющая-презлющая, и почала она их ногами брыкать: “Меня тянут, а не вас, моя луковка, а не ваша”. Только что она это выговорила, луковка-то и порвалась. И упала баба в озеро и горит по сей день. А Ангел заплакал отошел» (Д18; т. 13: 288).

В другом эпизоде Дмитрий Федорович допытывается у кучера, куда он попадет — «во ад али нет». Андрей в назидание ему отвечает, что «от вас зависит», и рассказывает, как Сын Божий сошел со креста прямо во ад и освободил всех грешников, которые мучились» (Д18; т. 14: 46). А когда «застонал ад», что не будет грешников, сказал аду Господь:

«“Не стони, аде, ибо придут к тебе отселева всякие вельможи, управители, главные судьи и богачи, и будешь восполнен так же точно как был во веки веков, до того времени пока снова приду”. Это точно, это было такое слово...» (Д18; т. 14: 46).

Шестая книга романа «Братья Карамазовы» «Русский инок» завершается мистическим рассуждением старца Зосимы «О адеи адском огне». Он не обсуждает, есть ли потолок в аду или «горящее озеро», есть крючья или нет. Отвечая на вопрос, «что есть ад», Зосима дает неожиданный ответ:

«Страдание о том что нельзя уже более любить» (Д18; т. 13: 265).

Нелюбовь есть ад. Есть и «доброхотные мученики», которые «сами прокляли себя прокляв Бога и жизнь» (Д18; т. 13: 266),

«Бога живого без ненависти созерцать не могут и требуют чтобы не было Бога жизни, чтоб уничтожил Себя Бог и всё создание Свое. И будут гореть в огне гнева своего вечно, жаждать смерти и небытия. Но не получают смерти...» (Д18; т. 13: 266).

В суждениях старца ад — понятие, в котором совпадают прямое и переносное значения слова: место посмертных мучений язычников и грешников тождественно аду в жизни.

Казалось бы, кто усомнится в фактической подлинности рассказа «Акулькин муж»? В полемике с критиками Достоевский возражал:

«Говорили что я изображалъ громъ настоящій, дождь настоящій какъ на сценѣ. Гдѣ же? Неужели Раскольниковъ, Ст. Трофимовичъ (главные герои моихъ романовъ) подають къ этому толки? Или въ Запискахъ изъ Мертваго Дома, Акулькинъ мужъ напримѣръ»⁵⁵.

Писатель настаивал, что его рассказ сочинен, факты настоящие, а обстоятельства и подробности вымышленные.

В процессе работы над воспоминаниями произошла трансформация замысла, которая затронула биографический и историко-культурный смысл «Записок».

Судя по всему, это радикальное изменение произошло между первой и второй публикациями «Записок из Мертвого Дома» (после 1 сентября 1860 г. до 4 января 1861 г.). Достоевский прибыл в Омский острог «вечеромъ, въ январѣ мѣсяцѣ» (23 января 1860 г.), о чем он сообщил в первой публикации «Записок» в «Русском мире»⁵⁶, но в их републикации 1861 г. автор сделал примечание, что ранее была допущена «довольно важная опечатка», которую он исправил: «я поступилъ въ острогъ зимою, въ декабрѣ мѣсяцѣ»⁵⁷.

В декабре 1849 г. Достоевский находился в Петропавловской крепости и только в ночь с 24 на 25 декабря был отправлен по этапу с фельдъегерем и жандармом в Тобольск, куда прибыл 9 января и т. д. Достоевский придал принципиальное значение этому сдвигу во времени. Он создавал не исторический или биографический, а художественный хронотоп.

Сибирская Пасха

В «Записках из Мертвого Дома» две части, и каждая из них имеет свою и общую логику развития сюжета. Первая часть начинается описанием «Мертвого Дома», далее следуют рассказ о первых днях пребывания на каторге, потом о первом месяце, о каторжных работах, о посещении бани, завершается эта часть праздником Рождества

⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 212.1.11. С. 68.

⁵⁶ *Достоевский Ф.* Записки из Мертвого Дома // Русский Мир. Газета политическая, общественная и литературная / под ред. А. С. Гиероглифова. СПб.: Тип. Ф. Стелловского. 1860. 1 сентября. № 67. С. 4.

⁵⁷ Ср.: «На страницѣ 4-й, въ 1-мъ столбцѣ, напечатано: “Помню какъ воротился въ острогъ. Это было вечеромъ, въ январѣ мѣсяцѣ.” Надо читать: *въ декабрѣ*». — *Достоевский Ф.* Записки из Мертвого Дома // Русский Мир. Газета политическая, общественная и литературная / под ред. А. С. Гиероглифова. СПб.: Тип. Ф. Стелловского. 1861. 4 января. № 1. С. 8–9.

Христова и театральным представлением каторжан. Во второй части автор рассказывает о госпитале, летней поре, каторжных животных, неудачном побеге, товарищах, выходе из каторги.

Недавно на первой странице «Сибирской тетради» прочитано слово, которым начинается эта записная книга Достоевского, — «Рождество»⁵⁸. Оно является ключевым к первой части «Записок». Явление Спасителя и возможность проявить себя в театральном представлении на время умиротворило каторжные нравы:

«Только немного позволили этим бедным людям пожить посвоему, повеселиться по-людски, прожить хоть час не по-острожному — и человек нравственно меняется, хотя бы то было на несколько только минут...» (Д18; т. 3: 377).

Казарма засыпает под молитву старика-старообрядца, который молится о спасении всех «православных христиан».

Сюжетом второй части и «Записок» в целом становится пасхальная идея «воскресения из мертвых». Воскресение возвращает узников Мертвого Дома к жизни. Выходя из каторги, они обретают свободу, новую жизнь, воскресение из мертвых. У Александра Петровича в «Записках» нет будущего, его каторжный ад продолжается в «адской жизни на воле». Воскресение из мертвых — акт преображения автора, это он обретает свободу, новую жизнь и будущее.

Тема воскресения генерирует ключевые эпизоды «Записок»: омовение в бане, праздник Рождества Христова и представление в острожном театре, лечение от физических недугов и расковывание мертвеца в госпитальных главах, выпуск на волю вылеченного орла, жажда «перемены участи» и обретение личной «свободы» по выходе из каторги.

Осенью 1860 г. Достоевский отказался от автобиографизма и фактографии в изображении каторги, но, отвергнув автобиографизм в фабуле, он сделал его тотальным принципом поэтики своих «Записок»: каждая деталь, все подробности острожной жизни пережиты сердцем автора *действительно*. Он черпал их из памяти, из записей, из помет в каторжном Евангелии, из Сибирской тетради, наконец — выдумывал «с истиной сходно». Его реализм «полный», без запретов и цензуры, его установка — «*найти въ человекъ челоуька*»⁵⁹. Это христианский реализм — «реализм, в котором *жив Бог, зримо присутствие Христа, явлено откровение Слова*» (Захаров, 2001: 16).

В «Записках из Мертвого Дома» писатель пришел к модели творчества, которая роднила его с Данте, превращала факты в правду вымысла, преображала хаос жизни в космос события автора и его героев.

⁵⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; редкол. В. Е. Багно (гл. ред.) и др. СПб.: Наука, 2015. Т. 4: Записки из Мертвого Дома / ред. В. Д. Рак; подгот. текста Т. С. Соколовой. С. 267 [Электронный ресурс]. URL: <https://russianliterature.org/object/15774370> (05.02.2022). См. также: (Евангелие Достоевского: 1051, примеч. Б. Н. Тихомирова).

⁵⁹ РГАЛИ. Ф. 212.1.17. С. 29.

Глава четвертая

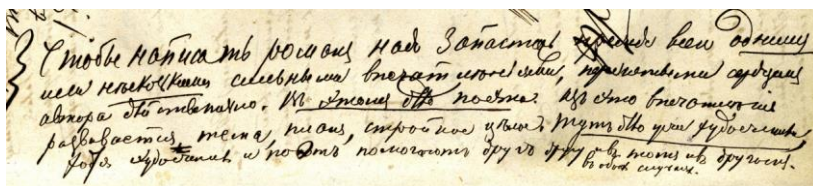
«Смерть можно будет побороть...»

(танатологический сюжет в «Братьях Карамазовых» Достоевского)

Достоевский признавался:

«Чтобы написать романъ надо запастись прежде всего однимъ или нѣсколькими сильными впечатлѣнiями, пережитыми сердцемъ автора дѣйствительно. Въ этомъ дѣло поэта. Изъ это<го> впечатлѣнiя развивается[,] тема, планъ, стройное цѣлое. Тутъ дѣло уже художника, хотя художникъ и поэтъ помогаютъ другъ другу и въ томъ и въ другомъ {въ обоихъ случаяхъ}»⁶⁰.

В связи с тем, что печатные издания искажают графику⁶¹, текст цитируется по рукописи. Для наглядности приведу фрагмент подлинника.



Илл. 1. Фрагмент из рукописи к роману «Подросток». РГАЛИ. Ф. 212.1.12. С. 15

Fig. 1. Fragment from the manuscript for the novel “A Raw Youth”(Russian State Archive of Literature and Art. F. 212.1.12. P. 15)

«Делом поэта» Достоевский называл эмоциональное выражение замысла, идеи романа, сочинение лица героя; «делом художника» было развитие «темы, плана, стройного целого», разработка характеров, фабулы, композиции, сцен.

Смерть сына

Многие «сильные впечатления, пережитые сердцем автора действительно», известны, — но не все.

Одним из явных и одновременно скрытых личных и творческих переживаний писателя стала семейная трагедия — смерть младшего сына Алеши. Она случилась 16 мая 1878 г. Казалось, ничто не предвещало беду. Как вспоминала Анна Григорьевна, младенец был «здоров и весел»⁶², врачи не разглядели смертельной болезни, не смогли определить диагноз. Убитый горем отец позже винил себя в том, что «ребенок погиб от эпилепсии, болезни, от него унаследованной» (Достоевская: 374).

⁶⁰ Достоевский Ф. М. Записная тетрадь 1875–1876 гг. // РГАЛИ. Ф. 212.1.12. С. 15.

⁶¹ Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. М.: Наука, 1965. С. 64. (Сер.: Литературное наследство; т. 77); Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 16. С. 10.

⁶² Достоевская А. Г. Воспоминания. 1846–1917 / вступ. ст., подгот. текста, примеч. И. С. Андриановой и Б. Н. Тихомирова. М.: Бослен, 2015. С. 373. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с использованием сокращения *Достоевская* и указанием страницы в круглых скобках.

По воспоминаниям Анны Григорьевны, болезнь и смерть Алеши случились в один и тот же день:

«16^{го} Мая 1878 года нашу семью поразило страшное несчастье: скончался наш младший сын Леша. Ничто не предвещало постигнутого нас горя: ребенок был все время здоров и весел. Утром, в день смерти, он еще лепетал на своем не всем понятном языке и громко смеялся с старушкой Прохоровной, приехавшей к нам погостить пред нашим отъездом в Старую Руссу. Вдруг личико ребенка стало подергиваться легкою судорогою; няня приняла это за родимчик, случающийся иногда у детей, когда у них идут зубы; у него же именно в это время стали выходить коренные. Я очень испугалась и тотчас пригласила всегда лечившего у нас детского доктора, Гр. А. Чошина, который жил неподалеку и немедленно пришел к нам. По-видимому, он не придавал особенного значения болезни; что-то прописал и уверил, что родимчик скоро пройдет. Но так как судороги продолжались, то я разбудила Феодора Михайловича, который страшно обеспокоился. Мы решили обратиться к специалисту по нервным болезням и я отправилась к профессору Успенскому» (*Достоевская*: 374).

Врач осмотрел ребенка и успокоил мать: «Не плачьте, не беспокойтесь, это скоро пройдет!»

Она не знала, что положение сына было безнадежно и началась агония, которую по просьбе мужа скрыл доктор. Когда наступила смерть, отец «поцаловал младенца, три раза его перекрестил и навзрыд заплакал», она тоже рыдала, «горько плакали и наши детки, так любившие нашего милого Лешу» (*Достоевская*: 374).

Анна Григорьевна привела в воспоминаниях неполное описание события. Из ее дневниковой записи в день смерти сына следует, что болезнь сына началась значительно раньше:

«Онъ заболѣлъ въ первый разъ на святой недѣлѣ въ пятницу 28 Апрѣля былъ жарокъ, скверно ходилъ, рвало очень часто, плохо спалъ и ѣлъ. 30^{го} Апрѣля былъ припадокъ родимчика продолжавшійся 4 минуты. Затѣмъ прохворалъ дня 4, но потомъ совершенно поправился, и былъ веселъ, много ѣлъ, спалъ отлично, рвота прекратилась, но жарокъ появлялся черезъ 3–4 дня, былъ напр. 12 Мая, 14^{го} и наконецъ 16^{го}. Ночь передъ смертью спалъ отлично, но вечеромъ легъ задумчивый»⁶³.

Болезнь не была неожиданной: 28 апреля началась температура («жарок»), «рвало очень часто», было расстройство кишечника, ребенок «плохо спал и ел». 30 апреля в течение 4 минут был припадок родимчика. Ребенок прохворал еще четыре дня, «выздоровел», но периодически у него появлялся жар, который был 12-го, 14-го и в день смерти — 16 мая 1878 г.

Симптомы, которые описывала Анна Григорьевна, типичны для разных детских болезней, но для эпилепсии нетипичны диарея и рвота. В любом случае причины болезни и смерти младенца не установлены: отсутствует критический анализ источников, не выявлены врачебные ошибки, не определен медицинский диагноз, симптомы могут относиться к нескольким детским болезням, анализы не брали, вскрытие не производили, семейным преданием стала версия об эпилепсии.

⁶³ *Достоевская А. Г.* Воспоминания об Алеше (1878) [Электронный ресурс]. URL: <https://philolog.petsu.ru/agdost/vospomin/vospomin.htm> (18.08.2022).

Такова эмпирика трагического события.



Илл. 2. Посмертное фото Алексея Федоровича Достоевского (ГЛИМ. КУ 3900/48)
Fig. 2. Posthumous photo of Alexey Fyodorovich Dostoevsky (State Literary Museum)

Смерть Алеши имела литературное развитие не только в поздних литературных мемуарах вдовы писателя, но и в ее дневниковой записи от 16 мая 1878 г. В тот день Анна Григорьевна записала несколько обширных фрагментов о короткой жизни, болезни и смерти сына. Начала она с того, как Леша на своем детском языке звал себя и старших сестру и брата: «Седя» (Федя), «Лиля» (Люба), «Леля» (Леша).

Она составила подробный детский словарь, записала обороты речи, привычки, мистические события накануне смерти, вспомнила восторг ребенка от поездки в Москву, обстоятельства болезни и смерти сына⁶⁴.

Позже она признавалась:

«Многие мои сомнения, мысли и даже слова запечатлены Федором Михайловичем в "Братьях Карамазовых" в главе "Верующие бабы", где потерявшая своего ребенка женщина рассказывает о своем горе старцу Зосиме» (*Достоевская*: 374).

В этих признаниях слышатся горестные переживания не только матери умершего ребенка, но и отца:

«Сыночка жаль, батюшка, трехлеточек был, без трех только месяцеви три бы годика ему. По сыночку мучусь, отец, по сыночку. <...> Вот точно он тут предо мной стоит, не отходит. Душу мне иссушил. Посмотрю на его бельишечко, на рубашоночку аль на сапожки и взвою. Разложу что после него осталось, всякую вещь его, смотрю и вою. <...> И хотя бы я только взглянула на него лишь разочек, только один разочек на него мне бы опять поглядеть, и не подошла бы к нему, не промолвила, в углу бы притаилась, только бы минуточку едину повидать, послыхать его, как он играет на дворе, придет бывало крикнет своим голосочком: "Мамка, где ты?" Только б услышать-то мне как он по комнате своими ножками пройдет разик, всего бы только разик, ножками-то своими тук-тук, да так часто, часто, помню как бывало бежит ко мне, кричит да смеется, только б я его ножки-то услышала, услышала бы, признала! Да нет его, батюшка, нет, и не услышу его никогда! Вот его поясочек, а его-то и нет и никогда-то мне теперь не видать, не слышать его!..» (*Д18*; т. 13: 43–44).

В утешениях старца сказаны главные слова о смерти младенца:

⁶⁴ *Достоевская А. Г.* Воспоминания об Алеше (1878).

«Ведь жив он, жив, ибо жива душа вовеки и нет его в доме, а он невидимо подле вас» (Д18; т. 13: 44).

В двадцатых числах мая после похорон Алеши Достоевские выехали в Старую Руссу. Накануне отъезда Анна Григорьевна уговорила Владимира Соловьева съездить вместе с мужем в Оптину Пустынь, о посещении которой Достоевский давно мечтал.

Почти полгода супруги прожили в Старой Руссе и вернулись в Петербург в середине ноября 1878 г. В Старой Руссе были сделаны траурные фотографии мужа и жены работы петербургского и старорусского фотографа Н. А. Лоренковича.

По мнению Б. Н. Тихомирова, эти *парные* фотографии образуют «своеобразный диптих», передают «реальный трагизм», производят «самое сильное впечатление во всей иконографии писателя»:

«Взгляд Достоевского из-под тяжело нависающих бровей сумрачен и чреват вопросами о безвинных детских страданиях, которыми в его новом романе будет мучиться Иван Карамазов. Взгляд Анны Григорьевны повторяет выражение мужа, но с еще более трагически-потерянным оттенком» (Тихомиров, 2009: 99).

Вместе с тем фотографии «глубоко интимны»:

«...в отличие от предшествующих фотографий работы Н. Досса и последующих работы К. Шапиро, которые Достоевский широко дарил своим родным и знакомым, неизвестно *ни одного* снимка работы Н. Лоренковича, который писатель подарил кому бы то ни было. В этом неслучайном факте усматривается тот глубоко интимный подтекст, каким для четы Достоевских обладали старорусские фотографии лета 1878 года» (Тихомиров, 2009: 116).



Илл. 3–4. Ф. М. и А. Г. Достоевские. Фотоателье Н. А. Лоренковича. 1878. Старая Русса (ГЛМ. КП 35714/6 и 34890)

Fig. 3–4. Fyodor and Anna Dostoevskys. Photo studio of N. A. Lorenkovich. 1878. Staraya Russa (State Literary Museum)

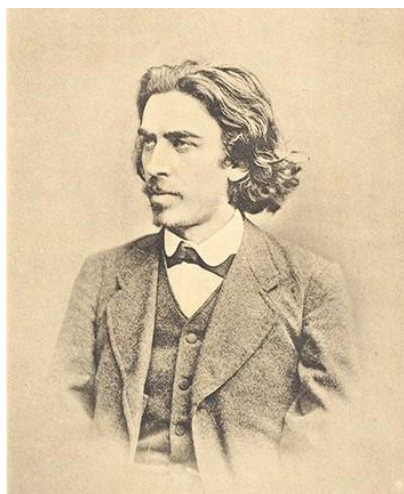
17–18 июня Достоевский на две недели выехал из Старой Руссы в Москву и Оптину Пустынь. В начале июля он вернулся домой. Скорее всего, фотографии сделаны в первый месяц после смерти сына. Из Оптиной он приехал уже в другом настроении, согласно воспоминаниям Анны Григорьевны:

«Феодор Михайлович вернулся из Пустыни значительно успокоенный и как бы просветленный духом и много рассказывал мне про свои беседы со старцем. Феодор Михайлович *не* говел в Пустыни, но со старцем говорил как бы на духу, открывая ему свою душу как на исповеди и высказывая старцу все сомнения, его обуревавшие. <...> Я должна признать, что Феодор Михайлович вынес из общения со старцем умиленное и возвышающее душу впечатление» (цит. по: Андрианова, Тихомиров: 258).

Обстоятельства поездки недостаточно изучены в критической литературе. Большинство сведений известно из писем Ф. М. Достоевского, из очерков Вл. С. Соловьева, из воспоминаний и писем А. Г. Достоевской. Незаслуженным доверием исследователей пользуются псевдомемуары Д. И. Стахеева, который в Оптиной Пустыни не был, с Львом Толстым, Достоевским и Владимиром Соловьевым по поводу их поездок не общался, из того, что слышал, не всё понял, многое сочинил и переврал, но опубликовал свои заметки в январском номере «Исторического Вестника» за 1907 г.⁶⁵

Авторы ключевых исследований (Котельников, Беловолов) упустили из виду воспоминания юриста, критика и публициста П. А. Матвеева, который обратил внимание на ошибочность суждений Д. И. Стахеева⁶⁶. Именно Матвеев 25–27 июля 1877 г. содействовал поездке Толстого и Страхова в Оптину Пустынь. Год спустя он сам побывал в Оптиной через несколько дней после поездки Достоевского и Соловьева, которая состоялась 25–27 июня 1878 г.

Об их пребывании в монастыре ему рассказывали сами оптинские старцы. Новые источники (Дмитриев), (Захаров, 2016), (Андрианова), (Андрианова, Тихомиров), (Тихомиров, 2020) изменили сложившееся ранее представление о поездке Достоевского и Соловьева в Оптину Пустынь.



⁶⁵ Стахеев Д. И. Группы и портреты: (листочки воспоминаний) // Исторический Вестник. 1907. Т. 107. Январь — февраль. С. 81–94.

⁶⁶ Матвеев П. А. Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов в Оптиной Пустыни // Исторический Вестник. 1907. № 4. С. 151–157.

Илл. 5. Вл. С. Соловьев. 1870-х гг. Из открытых источников

Fig. 5. Vl. S. Solovyov. 1870s. From open sources

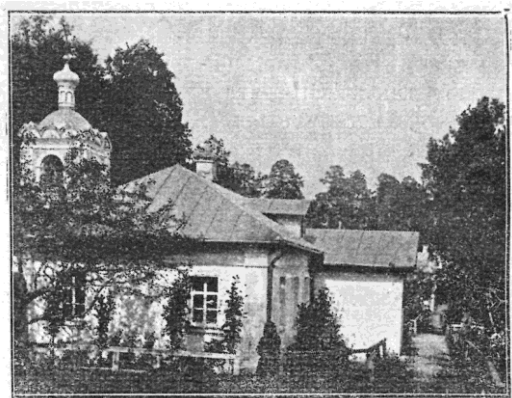
В поездке в Оптину Пустынь состоялся важный диалог, который нашел свое отражение в «Трех речах в память Достоевского» Владимира Соловьева. Спутник Достоевского свидетельствовал, что писатель «в кратких чертах» изложил ему «главную мысль и план своего нового произведения»:

«Церковь, как положительный общественный идеал, должна была явиться центральной идеей нового романа или ряда романов, из которых написан только первый, "Братья Карамазовы"»⁶⁷.

Анна Григорьевна не случайно назвала путешествие в Оптину «историей "блужданий"» (*Достоевская*: 375). Понадеявшись на Соловьева, Достоевский не разведдал точный путь, который оказался значительно дольше, чем предполагалось: из Москвы по железной дороге выехали в пятницу 23 июня, в 300 верстах сошли на станции Сергиево, дорога до Козельска, наполовину проселочная, оказалась 120 верст (на 85 верст больше, чем рассчитывали) (*Д18*; т. 162: 75).

Дело в том, что у Достоевского была еще одна причина паломнической поездки: он стремился в Оптину, чтобы быть на службе в монастыре в сороковой день кончины сына, проститься с земной жизнью младенца, но не успел, опоздав на сутки (см.: Беловолов, 71–72, Тихомиров, 2020: 139).

В Пустыни паломники «были двое суток» (*Д18*; т. 162: 75), в течение которых Достоевский трижды встречался и беседовал со старцем Амвросием — «раз в толпе, при народе, и два раза наедине» — и вынес из его бесед «глубокое и проникновенное впечатление» (*Достоевская*: 375).



Илл. 6. Дом, в котором жил старец Амвросий. Из открытых источников

Илл. 7. Фото старца Амвросия. Из открытых источников

Fig. 6. The house where Elder Ambrose lived. From open sources

Fig. 7. Photo of Elder Ambrose. From open sources

Обратно путники возвращались той же дорогой, «на тех же лошадях и ехали опять два дня, итого, считая со днем выезда, ровно *семь дней*» (*Д18*; т. 162: 75).

Как вспоминала Анна Григорьевна, Достоевский вернулся из Оптиной Пустыни «как бы умиротворенный и значительно успокоившийся и много рассказывал» ей «про обычаи

⁶⁷ Соловьев Вл. С. Три речи в память Достоевского. 1881–1883 // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов: сб. ст. М., 1990. С. 40.

Пустыни» (*Достоевская*: 375), с тех пор пошла усиленная работа над романом, который обрел окончательные очертания.

Танатологическая тема играет в романе ключевую роль. Она вбирает в себя сцены в монастыре, «коллекцию» фактов Ивана Карамазова, смерть старца Зосимы, болезнь и смерть его брата Маркела, болезнь и смерть Илюши Снегирева.

Одну из сцен предсмертной болезни Илюши сопровождает «дикий шепот» русского Иова — капитана Снегирева: «Не хочу хорошего мальчика! Не хочу другого мальчика!» (*ДИ8*; т. 14: 166). Никто не хочет «других» вместо умерших или замученных детей. К этой сцене следует прибавить болезнь, смерть и воскресение Алексея Федоровича Достоевского. Этот комплекс мотивов образует поэтическую идею романа, которая реализована в его сюжете.

Алексей Федорович Достоевский как прообраз Алеши Карамазова

Достоевский приезжал в Оптину Пустынь, чтобы отметить сороковины Алеши, рассказал Владимиру Соловьеву идею будущего романа: представить Церковь как положительный общественный идеал, узнал старчество как явление в русском иночестве и жизни, «делом поэта» и «делом художника» воскресил умершего сына, воплотив главного героя романа в раннем человеколюбце Алексее Федоровиче Карамазове. В этом ему помогала — не только стенографировала, но и творила вместе с ним — Анна Григорьевна, которой и посвящен роман.

Владимир Соловьев не был прототипом Алексея Федоровича Карамазова, как полагала гимназическая подруга Анны Григорьевны М. Н. Стоюнина. По этому поводу Анна Григорьевна даже резко возразила ей: «...не в лице Алеши, а вот уже скорее в лице Ивана он изображен!»⁶⁸. Кому, как не помощнице и соавтору писателя, узнавать или, наоборот, не признавать прототипы его героев.

Не прототипом, а прообразом в романе был Алексей Федорович Достоевский.

Автор не случайно назвал героя именем умершего сына: «За многими сценами романа стоят личные впечатления и переживания автора. Одно из них — неожиданная смерть 16 мая 1878 г. младшего сына Алеши, здорового и веселого мальчика. В память о нем назван главный герой романа "Братья Карамазовы"» (Захаров, 2004: 354). Об этом я писал в 2004-м и в последующие годы (Захаров, 2007: 706; Захаров, 2013: 423).

До недавнего времени это была всего лишь гипотеза. Сейчас догадка подтверждена найденными и опубликованными недавно признаниями Анны Григорьевны, которая, отвечая на вопросы о пребывании Достоевского в Оптиной Пустыни, писала 14 января 1912 г. выпускнику Московской Духовной академии В. Е. Троицкому:

«Считаю нужным сообщить, что летом 1878 г. Феодор Михайлович находился в чрезмерно грустном и подавленном настроении: 16 мая этого года скончался наш трехлетний сын Алеша (**в честь его назван Алешей младший Карамазов**) и его смерть от внезапно проявившейся в нем эпилепсии, (очевидно, унаследованной им от отца) чрезвычайно поразила и огорчила Феодора Михайловича» (выделено нами. — В. З.) (цит. по: Андрианова, Тихомиров: 257).

Если дать прямой ответ на вопрос, кем стал Алексей Федорович Достоевский в романе «Братья Карамазовы», мой ответ очевиден: Алексеем Федоровичем Карамазовым.

⁶⁸ Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников: (сборник / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С. В. Белова]. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. С. 202.

После погребения Илюши Алексей Федорович произнес речь, на которую с восторгом откликнулись сначала Коля Красоткин, а потом и мальчишки:

«Ура Карамазову!»

Коля спрашивает Алешу:

«...неужели и взаправду религия говорит что мы все встанем из мертвых и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?

— Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу всё что было, полусмеясь, полу в восторге ответил Алеша» (*ДИ8*; т. 14: 340).

Каждым имясловием и имяславием героя Достоевский возглашал бессмертие сына.

В русском языке есть два слова с понятными значениями: имясловие как провозглашение имени (или еще в одном значении «терминология», по Далю⁶⁹) и имяславие как его прославление. В XX в. имяславие как присутствие Бога в имени стало догматической категорией и вызвало яростные богословские споры в Православии. Это новое значение не имеет отношения к тезаурусу Достоевского. Слово употреблено мной в прямом смысле.

Танатологическая тема романа пасхальна.

О переживании смерти ребенка писали многие. Подобную утрату пережили Лев Толстой и С. А. Толстая: 23 февраля 1895 г. умер их сын Ванечка.

26 февраля отец отметил в дневнике: «Похоронили Ванечку. Ужасное — нет, не ужасное, а великое духовное событие»⁷⁰. Софья Андреевна написала свои «Воспоминания о Ванечке». Для Толстых смерть сына имела глубоко религиозный и интимный смысл.

Реакция Достоевского на утрату сына незаурядна. Он написал роман, в котором гениально выразил не просто событие жизни, а смысл бытия: в лице Алексея Федоровича Карамазова воскресил умершего сына — Алексея Федоровича Достоевского.

В названии статьи приведены слова Б. Пастернака из романа «Доктор Живаго». В стихотворении героя «На Страстной» канун Пасхи предвосхищает чудо:

«Смерть можно будет побороть
Усиьем Воскресенья»⁷¹.

Таким чудом и «усиьем Воскресенья» для Достоевского стало творчество. Христиане знают: Христос воскрес, душа бессмертна. Достоевский сделал бессмертными своих героев и сына.

⁶⁹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М.: Тип. М. О. Вольфа, 1882. Т. 4. С. 411.

⁷⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. / под общ. ред. В. Г. Черткова. Дневники и записные книжки. 1895–1899. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 53. С. 10.

⁷¹ Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. / сост., коммент, Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.: Слово, 2004. Т. 4: Доктор Живаго. С. 518.

Глава пятая

Пасхальное измерение медицинской темы Достоевского

Идея воскресения из мертвых была высказана Достоевским сразу после выхода из каторги в стихотворении «На Европейские события в 1854 году»:

«Мы верюю из мертвых воскресали...» (Д18; т. 3: 8).

«Мы» — это русские, «мы» — это Россия в годы исторических испытаний и Крымской войны.

О том, чем был для него выход из каторги, Достоевский писал брату Андрею из Семипалатинска 6 ноября 1854 г.: «...выход из каторги представлялся мне прежде, как светлопробуждение и воскресение в новую жизнь» (Д18; т. 151: 127).

На каторге Достоевский был обуреваем «страстным желанием воскресения, обновления, новой жизни» (Д18; т. 3: 159). Казалось, желание исполнилось в финале «Записок из Мертвого Дома»: «Да с Богом! Свобода, новая жизнь, воскресение из мертвых... Экая славная минута!» (Д18; т. 3: 169).

В художественном тексте писатель ироничен, но судьба самого автора патетична: «В Сибири Достоевский обрел бесценный опыт: был заживо погребен в Мертвом Доме, узнал народ, проникся Образом и Словом Христа, принял Благоую Весть, воскрес из мертвых, стал новым человеком, сказал *новое слово* миру в критике, публицистике, творчестве, открыл читателям тайну человека, тайну истории, тайну России» (Захаров, 2021: 19).

Пасхальная идея стала ключевой в творчестве Достоевского от «Записок из Мертвого Дома», «Униженных и Оскорбленных», «Преступления и Наказания» до «Братьев Карамазовых» и «Дневника Писателя». В значительной мере она представлена в исследованиях (Захаров, 1994а, 1994 б), (Есаулов, 1995, 1998), (Шульц: 5–14), (Есаулов, 2004), (Борисова, 2020), (Есаулов, Тарасов, Сытина), (Федорова), (Захаров, 2022а), (Захаров, 2022а, 2022б), (Борисова, 2022, 2023), (Борисова, Бучнева), (Борисова, Шаулов) и др.

Пасхальна парадоксальная поэтика христианского реализма Достоевского.

Христианский реализм — это реализм, в котором *жив Бог, зримо присутствие Христа, явлено откровение Слова* (см.: Захаров, 2001: 16).

Какое значение эта идея имела в жизни и смерти героев Достоевского?

В Священном Писании и Предании иногда случается чудо: мертвые воскресают. *Непреложна религиозная истина*: Христос воскрес, душа бессмертна, по прошествии сроков воскреснут умершие.

В романах Достоевского смерть не являет чудо. Медицина бессильна. Врачи не воскрешают умерших. Чуда не случается. Чтобы явить чудо в романе, герой должен умереть. Он умирает, но не воскресает. Романый мир автора существует в эмпирическом хронотопе и обусловлен «законами природы». «Полный реализм» Достоевского не предполагает посмертных чудес.

Пасхальна идея «Записок из Мертвого Дома»: умирают замученные в Мертвом Доме и умершие в госпитале узники острога, но воскресают Александр Петрович Горянчиков, повествователь и герой «Записок», и их автор (Захаров, 2022а). Нелли в «Униженных и Оскорбленных» не верит, что ее дедушка умер. Она видит его и Азорку во сне и наяву, считает, что тот по-прежнему ходит и просит милостыню. Она боится заснуть, «потому что

дедушку увидит» (Д18; т. 4: 265). Иван Петрович пытается разуверить ее, что дедушка жив.

В канун Светлого Воскресения Нелли пытается помирить Ихменевых. Она напоминает им: «Послезавтра Светлое Воскресенье, Христос воскрес, все целуются и обнимаются, все мирятся, все вины прощаются... Я ведь знаю...» (Д18; т. 4: 219).

Ей это удастся, но через две недели после цветочного праздника Нелли умирает, обречен и Иван Петрович.

Алеша Валковский грезит о том, что могло бы быть, если бы Наташа «отчего-нибудь заболела и умерла»:

«И вот мало-помалу я стал воображать себе, что пришел будто я к тебе на могилу, упал на нее без памяти, обнял ее и замер в тоске. Вообразил я себе как бы я целовал эту могилу, звал бы тебя из нее, хоть на одну минуту, и молил бы у Бога чуда, чтоб ты хоть на одно мгновение воскресла бы передо мною; представилось мне, как бы я бросился обнимать тебя, прижал бы к себе, целовал и кажется умер бы тут от блаженства, что хоть одно мгновение мог еще раз, как прежде, обнять тебя. И когда я воображал себе это, мне вдруг подумалось: вот я на одно мгновение буду просить тебя у Бога, а между тем была же ты со мною шесть месяцев и в эти шесть месяцев сколько раз мы поссорились, сколько дней мы не говорили друг с другом! Целые дни мы были в ссоре и пренебрегали нашим счастьем, а тут только на одну минуту вызываю тебя из могилы и за эту минуту готов заплатить всю жизнь!...» (Д18; т. 4: 162–163).

Завершается этот воображаемый пассаж отчасти комическим снижением:

«Как вообразил я это все, я не мог выдержать и бросился к тебе скорей, прибежал сюда, а ты уж ждала меня и, когда мы обнялись после ссоры, помню, я так крепко прижал тебя к груди, как будто и в самом деле лишаюсь тебя. Наташа!» (Д18; т. 4: 163).

Воображение творит всё.

Встретив квартального надзирателя Никодима Фомича, Раскольников сообщил ему о смерти Мармеладова:

«Умер, — отвечал Раскольников. — Был доктор, был священник, всё в порядке. Не беспокойте очень бедную женщину, она и без того в чахотке. Ободрите ее, если чем можете... Ведь вы добрый отвечал человек, я знаю... — прибавил он с усмешкой, смотря ему прямо в глаза» (Д18; т. 7: 131).

Так выглядит смерть с эмпирической и административной точки зрения. Таковы безжалостные «законы природы»:

«Как одолеть их, когда не победил их теперь даже Тот, Который побеждал и природу при жизни Своей, Которому она подчинялась, Который воскликнул: "Талифа куми", — и девица встала, "Лазарь, гряди вон", — и вышел умерший?» (Д18; т. 8: 306).

В поэме «Великий Инквизитор» Он воскресил умершее дитя:

«Процессия останавливается, гробик опускают на паперть к ногам Его. Он глядит с состраданием и уста Его тихо и еще раз произносят: "Талифа куми" — "и восста девица"» (Д18; т. 13: 206).

Воскресение Лазаря — ключевой эпизод в романе «Преступление и Наказание». Заикаясь, Раскольников утверждает, что верует в Новый Иерусалим и воскресение Лазаря, просит Соню прочесть это место из Евангелия. В эпилоге на Святой неделе, после болезни и физического выздоровления, они встречаются — их воскресила любовь:

«Они хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого.

Они положили ждать и терпеть. Им оставалось еще семь лет; а до тех пор столько нестерпимой муки и столько бесконечного счастья! Но он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим, а она — она ведь и жила только одною его жизнью!» (Д18; т. 7: 377).

Финал предвещает духовное исцеление героя. Символ этого — Новый Завет, который ему принесла Соня:

«Под подушкой его лежало Евангелие. Он взял его машинально. Эта книга принадлежала ей, была та самая, из которой она читала ему о воскресении Лазаря. В начале каторги он думал, что она замучит его религией, будет заговаривать о Евангелии и навязывать ему книги. Но к величайшему его удивлению она ни разу не заговаривала об этом, ни разу даже не предложила ему Евангелия. Он сам попросил его у ней незадолго до своей болезни, и она молча принесла ему книгу. До сих пор он ее и не раскрывал.

Он не раскрыл ее и теперь, но одна мысль промелькнула в нем: "разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере..."» (Д18; т. 7: 377–378).

Намек на будущее оказывается не менее действенным, чем само событие.

В романе «Идиот» враль генерал Иволгин сочиняет своего рода пародию о «воскресении» рядового Колпакова, который умер, был похоронен, но через полгода обнаружился на бригадном смотре «в третьей роте второго батальона Новоземлянского пехотного полка, той же бригады и той же дивизии!» (Д18; т. 8: 77). Очные ставки, со слов генерала Иволгина, показали, что это тот же самый рядовой Колпаков, но никто не верит лгуну.

Беременность не болезнь, но в жизни и в искусстве роженицы и младенцы подчас умирают.

Шатов радуется рождению сына. Его неверная жена ненавидит себя, Ставрогина и ставрогинского ребенка. Ставрогин истребляет себя, но почему умирают Мари и младенец? В них тоже вселились на погибель бесы? Почему их не искупила жертва Шатова? Впрочем, это вопросы эвклидовского ума, в чем признается Иван Карамазов.

Вопросы читателей остаются без ответа, хотя один из возможных ответов начертан в евангельском эпиграфе романа. Вселившись в стадо свиней, бесы взбесились, бросились в обрыв и утонули.

Кирилов рассказывает великую идею в истории человечества:

«...был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал что сказал другому: "будешь сегодня со мною в раю". Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдывалось сказанное. Слушай: этот человек был высший на всей земле,

составлял то для чего ей жить. Вся планета, со всем что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после Ему подобного, и никогда, даже до чуда. В том и чудо что не было и не будет такого же никогда. А если так, если законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и Его жить среди лжи и умереть за ложь, то стало быть вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть самые законы планеты ложь и диаволов водевиль. Для чего же жить, отвечай если ты человек?» (Д18; т. 9: 424).

Атеист Кирилов отрицает чудо, но отвергает и законы природы.

В романах Достоевского действует одна и та же модель творчества. Так, в романе «Братья Карамазовы» скончался брат Маркел — но утвердился в служении Христу Зосима, старецпочил — но восстал Алеша Карамазов, умер Илюша Снегирев — но обрели истину и смысл бытия Алеша и мальчики.

После успения старца Зосимы среди монастырской братии и мирян возникло «нечто необычайное, какое-то неслыханное и "неподобающее"», «даже волнение и нетерпеливое ожидание» (Д18; т. 13: 267). Многие еще при жизни Зосимы считали, что старец свят. Узнав о его кончине, некоторые «захватили с собою больных своих, особенно детей, — точно ждали, уповая на немедленную силу исцеления, какая, по вере их, не могла замедлить обнаружиться» (Д18; т. 13: 267). Возникли суэта и волнение, «великое ожидание верующих», что казалось отцу Паисию «несомненным соблазном», которое он осуждали в то же время сам ему поддавался, «потаенно про себя, в глубине души своей, ждал почти того же чего и сии взволнованные, в чем сам себе не мог не сознаться» (Д18; т. 13: 268). Катастрофа разразилась, когда в келье обнаружился «тлетворный дух» от тела умершего. Почитание сменилось поношением, «ненасытимой злобой», посрамлением праведника.

Автор отмечает, что в православии нетление праведников не догмат, а лишь мнение (см.: «...не догмат же какой в православии сия необходимость нетления телес праведников, а лишь мнение». — Д18; т. 14: 271).

Ревнителю обличают старца:

«... "несправедливо учил; учил что жизнь есть великая радость, а не смирение слезное", — говорили одни, из наиболее бестолковых» (Д18; т. 13: 272),

«... "По-модному веровал, огня материального во аде не признавал" — присоединяли другие еще тех бестолковее. "К посту был не строг, сладости себе разрешал, варение вишневое ел с чаем, очень любил, барыни ему присылали. Схимнику ли чай распивать?" — слышалось от иных завистующих. "Возгордась сидел, — с жестокостью припоминали самые злорадные, — за святого себя почитал, на коленки пред ним повергались, яко должное ему принимал". "Таинством исповеди злоупотреблял", — злобным шепотом прибавляли самые ярые противники старчества, и это даже из самых старейших и суровых в богомолье своем иноков, истинных постников и молчальников, замолчавших при жизни усопшего, но вдруг теперь отверзших уста свои, что было уже ужасно, ибо сильно влияли словеса их на молодых и еще не установившихся иноков» (Д18; т. 13: 272).

Алеша преодолел искушение «тлетворным духом». Его воскресило чудо в «Кане Галилейской», в которой Учитель сотворил радость на свадьбе бедных людей: «**Не горе, а радость людскую посетил Христос в первый раз сотворяя чудо, радости людской помог... "Кто любит людей, тот и радость их любит..."**» (Д18; т. 13: 294).

Евангелие оживает в воображении героя: «раздвигается комната», пируют гости, из-за стола встает лежащий во гробе старец, он «зван и призван» на брак, который посетил Христос, к Нему на пир призван и Алексей Карамазов. Он отмечен добрым делом и помыслами, он «луковку сумел подать алчущей», он призван к делу: «Начинай милый, начинай кроткий дело свое!..» (Д18; т. 13: 295).

В восторге он «вскрикнул и проснулся», выбежал из кельи во двор — над ним «ночь облегла землю», разверзлась красота мира: «Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел, и вдруг, как подкошенный, повергся на землю» (Д18; т. 13: 296).

Произошло преобразование героя:

«Он не знал для чего обнимал ее, он не давал себе отчета почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков. "Облей землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои..." — прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны и "не стыдился иступления сего". Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его и она вся трепетала "соприкасясь мирам иным". Простить хотелось ему всех и за всё, и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а "за меня и другие просят", — прозвенело опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом, и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. "Кто-то посетил мою душу в тот час", — говорил он потом с твердою верой в слова свои...

Через три дня он вышел из монастыря, что согласовалось и со словом покойного старца его, повелевшего ему "пребывать в миру"» (Д18; т. 13: 296).

Сцена похорон Илюши символична (см.: Джексон: 279). Возле дома, где жили Снегиревы, Алешу поджидают мальчики, «человек двенадцать», столько, сколько и учеников Христа, «во главе их был Коля Красоткин» (Д18; т. 14: 333). Он признается, что готов отдать всё, если бы можно было воскресить Илюшу. В том же сознается и Алеша: «Ах и я тоже» (Д18; т. 14: 337).

После отпевания и погребения Алеша произносит поминальную речь у Илюшина камня. В ней очевидны приметы Тайной Вечери (см.: Джексон: 279–295). Вспоминая о погребении, он согласно призывает детей не забывать Илюшечку и друг друга, помнить, «как нам было раз здесь хорошо, всем сообща, соединенным таким хорошим и добрым чувством, которое нас сделало на это время любви нашей к бедному мальчику может-быть лучшими чем мы есть в самом деле» (Д18; т. 14: 338).

Как учитель и проповедник, Алеша назидает:

«Знайте же что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное

еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание сохраненное с детства, может-быть самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение» (Д18; т. 14: 338).

Илюша соединил всех в добром и светлом чувстве: «...вечная ему и хорошая память в наших сердцах, отнынеи во веки веков!» (Д18; т. 14: 340), «Ах деточки, ах милые друзья, не бойтесь жизни! Как хороша жизнь когда что-нибудь сделаешь хорошее и правдивое!» (Д18; т. 14: 340).

Речь Алеши вызвала общий восторг и энтузиазм. В общем говоре сумел подать голос Коля Красоткин: «Карамазов! — крикнул Коля, — неужели и взаправду религия говорит что мы все встанем из мертвых и оживем, и увидимопять друг друга, и всех, и Илюшечку?» (Д18; т. 14: 340).

Алеша отвечает, «полусмеясь, полу в восторге», — так возникает диалог: «Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу всё что было <...>. — Ах как это будет хорошо! — вырвалось у Коли» (Д18; т. 14: 340).

И Коля, и мальчики клянутся жить «вечно так, всю жизнь рукав руку!» (Д18; т. 14: 340).

Апофеозом звучит хор мальчиков: «Ура Карамазову! — еще раз восторженно прокричал Коля и еще раз все мальчики подхватили его восклицание» (Д18; т. 14: 340).

Этими словами автор заключает роман.

Рождение, радость, страдание и сострадание, исцеление или смерть суть земная жизнь людей и вымышленное бытие героев романов.

Смерть и воскресение сопряжены. В романах Достоевского умирают одни, воскресают другие герои. Чудо случается не в эмпирическом, а в метафизическом мире. Воображаемое столь же реально, что и явь.

Впервые идею восстановления в человеке человека Достоевский выразил в романе «Бедные люди», сотворив в Макаре Девушкине автора и гения (см.: Захаров, 2018). Сам писатель воскрес дважды: во время казни на Семеновском плацу и по выходе из Мертвого Дома. Восстав из каторги, он воскресил своих героев и читателей. Такова парадоксальная поэтика христианского реализма Достоевского: умирают мертвые, воскресают и укореняются в земле живые.

Такова диалектика неэвклидовского ума, как в Евангельскомэпиграфе романа: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24).

Врачи не воскрешают умерших. Воскрешает Христос. Воскрешают автор и умершие герои романов. Мертвые воскрешают живых.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
А.К.ТОЛСТОЙ – К.Н.ЛЕОНТЬЕВ

Глава первая

Медицинская трагикомедия: Случай А. К. Толстого

В молодости Алексей Константинович Толстой был среди русских писателей девятнадцатого века, пожалуй, самым здоровым человеком. При нежном облике с девическим румянцем на щеках (таков он на портрете К. Брюллова 1836 г.) Толстой отличался высоким ростом, могучим телосложением, обладал огромной физической силой, завязывал в узел каминную кочергу, сгибал пятаки, а на медвежьих охотах нередко выходил с ножом один на один со зверем.

В 1837–1838 годах, в преизбытке здоровья, он в письмах к петербургскому приятелю Николаю Владимировичу Адлербергу играет с медицинскими мотивами, сочиняя абсурдистское послание, якобы к матери,⁷² с просьбой для улучшения своего состояния и дел немедленно прислать ему *Созонова <созонтова> порошка*. Толстой создает комический эффект, описывая нелепый его состав: смесь двух веществ, сильно действующих в разных направлениях, – *Lusopodium* (народное название – волконог), применявшийся для лечения лишаев, опухолей, заболеваний органов пищеварения и дыхания, и *Cicuta alba* (разновидность *Cicuta virosa* – веж ядовитый, настойку из его корней использовали в микроскопических дозах при лечении заболеваний внутренних органов) с сильным отравляющим действием. По поводу первого нужно заметить, что Толстой упоминанием его невольно предсказал, увы, будущие свои болезни: опоясывающий лишай (*Herpes zoster*), астму, катар желудка. Указание на второе вещество, цикуту (которой был умерщвлен Сократ), предвестило регулярное впрыскивание весьма токсичного в конечном действии препарата – морфина (после изобретения инъекционной иглы в 1853 г.). Возможно, что на морфин как на болеутоляющее средство указали Толстому или жена, или И. С. Тургенев, что и погубило Толстого.

Но не только ради ослабления болей, от которых он очень страдал, использовал Толстой морфин. В письме к княгине К. Сайн-Витгенштейн от 7 (11) мая того же года он уверял, что не злоупотребляет морфином и продолжает уменьшать дозы, однако замечал, что ему важно и другое действие лекарства: «Его дозы оживляют мои умственные силы, и если бы они все это делали даже (но этого нет!) в ущерб моему здоровью, — к черту здоровье, лишь бы существовало искусство, потому что нет другой такой вещи, для которой стоило бы жить, кроме искусства!».⁷³ Нет сомнений, что Толстой в конце концов стал морфинистом.

Первый удар по его здоровью был нанесен в феврале 1856 г., когда он, вместе со своим Стрелковым полком, находился в Одессе. Вспыхнула эпидемия тифа. Толстой помогал лечить заболевших офицеров, ухаживал за ними, заразился сам. Состояние было настолько тяжелым, что близко знающий его с детских лет Александр II велел ежедневно докладывать ему о ходе болезни. Сильный организм в этот раз одолел недуг, крымское путешествие с С. А. Миллер довершило выздоровление.

Какие-то болезни стали проявляться уже с конца 50-х годов; об одной из них Толстой (не называя ее) сообщает в письме к князю В. Ф. Одоевскому 10 мая 1859 года, объясняя невозможность приехать к нему тем, что все еще болен и «принужден лечь в постель».⁷⁴ В январе 1862 из-за нездоровья, обнаружившегося после чтения «Князя Серебряного» у Императрицы, ему пришлось отказаться от ее приглашения на бал; в феврале он снова чем-то болеет в своем поместье в Пустыньке. И с 1863 года начинаются ежегодные поездки на немецкие курорты – Шлагенбад, Карлсбад и другие, обращения к врачам в Дрездене – для лечения, все менее и менее эффективного. Судя по письму к С. А. Толстой от 10 (22) июня

⁷² Толстой А. К. Полн. собр. соч. и письма: В 5 т. Гл. редактор В. А. Котельников. М., 2017. Т. 2. С. 282.

⁷³ Там же. Т. 5. С. 535; подлинник по-французски.

⁷⁴ Там же. С. 109.

1863 г.,⁷⁵ у Толстого началась астма, которая неудержимо прогрессировала. Однако и страданиям от нее Толстой подчас придавал утрированно комический вид. Как он себя вел во время очередного приступа, он рассказывал в письме к Маркевичу 9 мая 1871 года: «Я не пожелаю самому большому подлецу из моих знакомых получить то, что я имел в Одессе, именно: кашлять, не имея [*зач. avoir*] сил откашляться, и значит [*зач. de me sentir étouffer*], задыхаться в течение 15 дней по меньшей мере. Собачья болезнь, вот так! Я не мог дышать иначе как стоя на 4 лапах и в таком положении я пропел, к ужасу присутствующих, “О Матильда, идол души моей!”, потому что я шутник по натуре вопреки всему. Не скрою от Вас, что я думал, будто легко могу умереть (так думали и врачи), но мне это было вполне безразлично; было жаль лишь того, что не завершу “Посадника”. Вообще же мне кажется, что я не должен умереть, пока не напишу что-нибудь хорошее, очень хорошее, а после, как сказал польский священник Дюпюи: да свершится воля Ваша!».⁷⁶

В той же манере тому же адресату, каламбурно обыгрывая два значения французского слова *solitaire* – ленточный червь солитёр, паразитирующий в органах животных и человека, и «одиночный» – Толстой описывает 21 декабря 1871 года (2 января 1872 г.) болезненное состояние желудка: «Ерго ложусь, выпив стакан портвейна, чтобы предотвратить боли, которые иначе отравили бы лунный свет и желудок. Кстати об этих болях, у меня появилась мысль, что это может быть солитёр и что у меня есть готовое лекарство: проглотить еще одного червя, чтобы он больше не был солитером. Но это мне противно. К тому же доктор *Beschorner* дал мне честное мещанское слово, что не в этом дело. Итак, это что-то другое, разумеется. Тысяча чертей, что же это такое?».⁷⁷

Продолжая в юмористической манере рассказывать Софье Андреевне об астме 30 апреля (11 мая) 1873 года, он несколько неожиданно заключает веселый пассаж редко возникавшим у него религиозным мотивом. «К семи часам утра астма стала проходить, и я от счастья начал плясать по комнате, и мне пришло в голову, что Господь Бог должен ощущать удовольствие, избавляя меня от астмы, раз я Его так живописно благодарю. В сущности, я уверен, что Он никогда бы ее не послал, если бы это от Него зависело; но это должно быть последствием необходимого порядка вещей, в котором первый “*Urheber*” <зачинщик, нем.> — это я сам, и может быть, чтоб избавить меня от астмы, пришлось бы заставить страдать пропасть людей менее грешных, чем я. Итак, раз вещь существует, она должна существовать, и никогда ничто не заставит меня роптать на Бога, в Которого я верую всецело и безгранично».⁷⁸

Бывали и периоды улучшения. Осенью 1874 года по совету врача из Стародуба Корженевского Толстой стал принимать соль лития, что на время избавило его от сильных головных болей, остались только боли в спине и одышка. И по этому поводу он с радостью сообщал Е. А. и А. М. Жемчужниковым 19/31 октября 1874 года, что теперь может «безнаказанно выдуть две целые бутылки шампанского в один день».⁷⁹

Усугубляющаяся болезнь все-таки вынудила Толстого пригласить в свое имение Красный Рог домашнего врача, которым стал Александр Иванович Кривский, находившийся там в 1868–1870-х годах. Он действительно отчасти облегчал страдания больного, в благодарность за что был сделан героем цикла гротескно-комических так называемых «Медицинских стихотворений» поэта.

Первое в цикле повествует о том, как

Доктор божией коровке
Назначает randevu.
Штуки столь не видел ловкой
С той поры, как я живу,

⁷⁵ Там же. С. 169.

⁷⁶ Там же. С. 426–427; подлинник по-французски.

⁷⁷ Там же. С. 467; подлинник по-французски.

⁷⁸ Там же. С. 495.

⁷⁹ Там же. С. 518.

Ни во сне, ни наяву.
Веря докторской сноровке,
Затесалась в траву
К ночи божия коровка.
И, припасши булаву,
Врач пришел на randevu.⁸⁰

Но «за свою страшась честь», божия коровка взывает к святителю Николаю, и свидание завершается позорным бегством героя.

В другом стихотворении доктор принялся за музыку.
В берестовой сидя будочке,
Ногу на ногу скрестив,
Врач наигрывал на дудочке
Бессознательный мотив.

Он мечтал об операциях,
О бинтах, о ревене,
О Венере и о грациях...
Птицы пели в вышине.⁸¹

Идиллическую картину нарушает суровая критика «завистливого скворца»:

Песни есть и мелодичнее,
Да и дудочка слаба, –
И врачу была б приличнее
Оловянная труба!⁸²

Оловянная труба – то есть клистирная трубка для промывания кишечника, к чему Кривскому приходилось прибегать при лечении Толстого.

В прочих рассказывается о том, как шпанская муха жестоко отомстила покушавшемуся на нее доктору, как навозный жук тоже мстил врачу за родственницу Адольфину (*Lamprina Adolphinae* – жук из семейства рогачей), погубленную каломельными пилюлями, слабительным средством. В письме к Маркевичу от 15 апреля 1869 года Толстой именует врача Кривского «кровосмесительным любовником шпанских мух и всяких жесткокрылых».⁸³ Здесь летучие намеки на зоофилию, к которой писатель, видимо, испытывал интерес и которая у него была связана с образом быка. Как мотив собственной интимной сферы он присутствует, например, в письме к Маркевичу от 7 февраля 1869 года («Вы говорите, что она телка, — ах, если бы мне быть быком! Но тсс! Не будем предаваться той откровенности, из-за которой я не мог показать жене некоторых из Ваших писем»⁸⁴). Мотив находим также в гротескно-комических стихотворениях: «Весенние чувства необузданного древнего» (1859), «Рука Алкида тяжела...» (1869). В последнем фигурирует персонаж древнегреческого мифа Пасифая, жена критского царя Миноса, который нарушил обещание принести в жертву Посейдону прекрасного быка, и морской бог, мстя за это, внушил Пасифае неудержимое влечение к быку, от которого ею был рожден Минотавр. Здесь же появляется еще одна тема девиантного эротизма – в истории афинских юношей Аристокитона и Гармодия, связанных любовными отношениями, и упоминается Платон; согласно его учению об эроте, всякое истинно любовное влечение вдохновляется богом, в том числе и влечение мужчины к мужчине.

⁸⁰ Там же. Т. 2. С. 59.

⁸¹ Там же. С. 61.

⁸² Там же. С. 62.

⁸³ Там же. Т. 5. С. 332.

⁸⁴ Там же. С. 318.

Есть основания предполагать, что подобное влечение связывало Толстого с двоюродным братом Алексеем Жемчужниковым, в письмах к которому есть указывающие на это в своей совокупности комические обращения («Присносуший, двуутробный и брюховещательный Алексис», «Сладострастный друг Алексис»), и завершающие строки: «Целую тебя в самый центр», «Подымаю обе ноги и обвиваю их вокруг твоей шеи» (письма от 9 (21) июня 1868; 17 (29) ноября 1871; 27 октября (8 ноября) 1874).⁸⁵

Тема подробно развивается в письме к Маркевичу от 17 (29) ноября 1871 года (5, 454). Используя излюбленный прием обыгрывания французских слов и комические уподобления, Толстой в крайне грубых описаниях доходит до таких физиологических подробностей, что следует воздержаться от цитирования этого текста. Остальные тексты позволяют себе цитировать, поскольку они были читаны в кружке Императрицы Марии Александровны и никого там не смущали.

Прямо высказывался на такие темы Толстой только в письмах к Маркевичу, где он чувствовал себя совершенно свободным от ограничений морального и этикетного порядка, имел полное доверие к адресату, мог признаваться в своих грехах и слабостях. Он всегда рассчитывал на понимание и отклик Маркевича, поскольку оба в подобных темах ощущали определенную близость, и Толстой, играя, называл адресата в письме от 6 марта 1867 г. то гермафродитом, то Приапом.⁸⁶ Этими названиями маркирован у Толстого мотив фаллопатии. В письме от 8 (20) декабря 1871 года он излагает свой медицинский случай, причем пишет об этом на латыни, правда, с юмористическим использованием иноязычных и иностилевых форм и лексических элементов.⁸⁷ Случай этот – ситуативная эректильная дисфункция невротического генеза, и он спрашивает, знакомо ли такое состояние Маркевичу.

В несомненной связи с упомянутым мотивом стоит и мотив кастрации, получивший поэтическое воплощение в юмористическом стихотворении «Бунт в Ватикане» (1864). Л. Ю. Брик вспоминала о Маяковском: «Тогда же <в 1915–1916 гг.> он с выражением читал “Бунт в Ватикане” (“Взбунтовались кастраты”) Ал. Толстого, которого очень любил. Читал потому, что очень смешно и здорово написано».⁸⁸

Взбунтовались кастраты,
Входят в Папины палаты:
«Отчего мы не женаты?
Чем мы виноваты?»

Говорит им Папа строго:
«Это что за синагога?
Не боитесь вы Бога?
Прочь, долой с порога!»

Те ему: «Тебе-то ладно,
Ты живешь себе прохладно,
А вот нам так безотраднo,
Очень уж досадно!

Ты, вишь, действуешь по воле,
Чай, натер себе мозоли,
А скажи-ка: таково ли
В нашей горькой доле?»⁸⁹

На что получают ответ:

⁸⁵ Там же. С. 281, 456, 519.

⁸⁶ Там же. С. 230; подлинник по-французски.

⁸⁷ См.: там же. С. 461.

⁸⁸ Брик Л. Маяковский и чужие стихи (Из воспоминаний) // Знамя. 1940. Кн. 3. С. 170).

⁸⁹ Толстой А. К. Полн. собр. соч. и письма. Т. 2. С. 41.

«Эх, нелегкая пристала! —
Молвил Папа с пьедестала, —
Уж коль с воза что упало,
Так пиши: пропало!

Эта вещь, — прибавил Папа, —
Пропади хоть у Приапа,
Нет на это Эскулапа,
Эта вещь — не шляпа!⁹⁰

Толстой не остановился на этом и продолжил развивать мотив в направлении патологического эксгибиционизма в «Оде на поимку Таирова» (1871). Жители столицы рассказывают:

Близ лавок и трактиров,
Скрываясь там и сям,
Не раз злодей Таиров
Пугал собою дам.
С осанкой благородной,
Бродя средь наших стен,
Таиров детородный
Показывал нам член!⁹¹

Вероятно, скабрёзный сюжет взят из петербургской газетной хроники, хотя источник установить не удалось. Толстой намеревался создать ироикомическую инсценировку указанного мотива со всеми подробностями поведения одержимого манией персонажа.

«Скажите, вы ль тот дерзкий, —
Все вместе вопиют, —
Который дамам мерзкий
Показывает уд?»
«Одержим я истомой, —
Таиров им в ответ, —
И уд хоть налицо мой,
Но все равно что нет!

Да знает ваша шайка,
Что в нем едва вершок,
А сверх него фуфайка
И носовой платок!⁹²

В финале звучит торжествующий хор:

Таирова поймали!
Отечество, ликуй!
Конец твоей печали —
Ему отрежут нос!⁹³

За семь месяцев до смерти Толстой пережил еще одно болезненное состояние, в котором был момент транса; оно встревожило Толстого, но все равно, по завершении его, он вновь пришел в веселое настроение. Об этом происшествии он подробно рассказал своей близкой приятельнице княгине К. Сайн-Витгенштейн 5(17) февраля 1875 г. «Но со мной

⁹⁰ Там же. С. 42.

⁹¹ Там же. С. 74.

⁹² Там же. С. 76.

⁹³ Там же. С. 77.

случилась странная вещь, которую я хочу Вам рассказать: во время моей большой болезни в деревне, так как я не мог ни лечь, ни спать сидя, я как-то ночью принялся писать маленькое стихотворение, которое мне пришло в голову. Я уже написал почти страницу, когда вдруг мои мысли смутились, и я потерял сознание.

Пришедши в себя, я хотел прочесть то, что я написал; бумага лежала передо мной, карандаш тоже, ничего в обстановке, окружающей меня, не изменилось, — а вместе с тем я не узнал ни одного слова в моем стихотворении. Я начал искать, переворачивать все мои бумаги, и не находил моего стихотворения. Пришлось признаться, что писал *бессознательно*, а вместе с тем мною овладела какая-то мучительная боль, которая состояла в том, что я непременно хотел вспомнить что-то, хотел удержать какую-то убегающую от меня мысль.

Это мучительное состояние становилось так сильно, что я пошел будить мою жену; она, с своей стороны, велела разбудить доктора, который велел мне сейчас же положить льду на голову и горчичники к ногам, — тогда равновесие установилось. Стихотворение, которое я написал совершенно бессознательно (*nicht unverschämt, sondern unbereut*) недурно и напечатано в январской книжке этого года «Вестника Европы». Оно начинается следующими словами:

Прозрачных облаков спокойное движенье...

Во всяком случае, это — явление патологическое, довольно странное. Три раза в моей жизни я пережил это чувство — хотел уловить какое-то неуловимое воспоминание — но я не желал <бы> еще раз пройти через это, так как это чувство очень тяжелое и даже страшное. В том, что я написал, есть какого-то рода предчувствие — близкой смерти. Но, как видите, это не сбылось, что доказывает еще раз, что нельзя верить предчувствиям. Я далеко от всяких мрачных мыслей, и мне хочется петь тра-ла-ла!...»⁹⁴

Под утро 28 сентября 1875 года Толстой ввел себе слишком большую дозу морфина, что послужило причиной смерти.

Такова не выступающая на первый план сторона жизни и творчества Толстого, которая, разумеется, ничуть не умаляет нравственной и эстетической высоты его лучших произведений.

⁹⁴ Там же. Т. 5. С. 528–529; подлинник по-французски.

Глава вторая Константин Леонтьев: врач, писатель, пациент

Писатель, мыслитель, публицист, дипломат и врач Константин Николаевич Леонтьев (1831–1891) еще в молодости сказал в письме к матери, что медицина – его «нелюбимая жена» (любимая – литература),⁹⁵ и позднее подтвердил в автобиографических записках «Моя литературная судьба» (1874): «Она всегда тяготила меня, и я от нее освободился при первой возможности» (6, 1, 28), но тем не менее справедливо считается, что именно изучение медицины и «влияние естественнонаучного детерминизма»⁹⁶ формировали сам способ мышления Леонтьева,⁹⁷ особенно в его политической аналитике, а медицинская терминология «подсказывала» яркие образы вроде поставленного им современному человечеству в статье «О всемирной любви» (1880) психиатрического диагноза: эпидемическое умопомешательство «*mania democratica progressiva*» (9, 213). Кроме того, именно медицина в свое время помогла Леонтьеву, по выражению И. С. Тургенева, его тогдашнего литературного наставника, «броситься в жизнь» (6, 1, 59).

Стать врачом Леонтьева заставили два обстоятельства. Во-первых, трудное положение настаивавшей на выборе именно такой профессии матери, у которой он был седьмым, последним, ребенком. Ф. П. Леонтьева резонно полагала, что хороший врач сможет обеспечить себя лучше, чем обедневший помещик. К чиновничьей же службе у нее, по семейной традиции, было большое отвращение (в доме ее матери чиновников именовали не иначе как «приказными», что в XIX столетии звучало однозначно уничижительно⁹⁸). Второй причиной было ограничение приема в 1849 году на все факультеты Московского университета, кроме медицинского.

Леонтьев сначала тяготился учебой. (О том, как она протекала, мы знаем по его мемуарному очерку «Воспоминание о Ф. И. Иноземцове и других московских докторях 50-х годов» (1882), а отчасти можем судить по воспоминаниям его однокашников, таких как И. М. Сеченов и Н. А. Белоголовый, описавших, какие предметы кто преподавал и на каком курсе, как принимались экзамены и т. д.⁹⁹) На третьем курсе Леонтьев, в то время уже начинающий литератор, который получил одобрение от самого Тургенева и успел испытать первые цензурные прещения, даже «не сдал экзамена и остался на второй год» (6, 2, 29). Это произошло осенью 1852 года. Четвертый курс, где было больше клинической практики, вызвал, наконец, его интерес к медицине. В те же годы укрепилось и увлечение Леонтьева физиологией, френологией, краниоскопией, возникшее чуть ранее. Он надеялся тогда, что с помощью этих наук сможет осчастливить человечество: «...со временем укажу людям возможность “устроить общество” на прочных *физиогномических* основаниях, справедливых, незыблемых и “приятных”» (6, 1, 362).¹⁰⁰

Началась Крымская война, в отличие от того же Белоголового Леонтьев откликнулся на предложение досрочного выпуска в мае 1854 года с поступлением в военные лекари.

⁹⁵ Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Подг. текста и комм. В. А. Котельникова и О. Л. Фетисенко. СПб., 2018. Т. 11. Кн. 1. С. 61. Далее ссылки на это собрание сочинений приводятся в тексте сокращенно, с указанием в скобках номера тома, книги и страницы.

⁹⁶ Котельников В. А. Константин Леонтьев. СПб., 2017. С. 43.

⁹⁷ Подробнее см.: Хатунцев С. В. Константин Леонтьев: Интеллектуальная биография. 1850–1874 гг. СПб., 2007.

⁹⁸ Многочисленные примеры можно найти в дневнике бабушки Леонтьева (Дневник А. Е. Карабановой, 1819–1827 / Вступ. статья, подг. текста и комм. О. Л. Фетисенко. М., 2020). Но все-таки Ф. П. Леонтьева подумывала и о чиновничьей карьере сына, которого и направила сперва в ярославский Демидовский лицей, где он поучился всего пару месяцев после окончания Калужской гимназии.

⁹⁹ См.: Московский университет в воспоминаниях современников (1755–1917) / Сост. Ю. Н. Емельянов. М., 1989. С. 284–294, 319–321.

¹⁰⁰ Рассказывая об этих утопических мечтаниях, Леонтьев пояснял: «Тогда мне было с небольшим 20 лет; теперь мне гораздо больше, и я пришел к убеждению, что никогда люди “справедливо и приятно” устроиться не могут, на каких бы то ни было основаниях. Да и не *должны*; ибо в случае успеха они забыли бы Бога и вечность...» (там же).

Получил назначение в Белёвский полк, находившийся тогда на Кавказе, но сразу добился перевода младшим ординатором в Керчь-Еникальский военный госпиталь.¹⁰¹

О военно-медицинской службе Леонтьева мы знаем только с его слов – из его мемуарно-автобиографических произведений и из писем к матери из Крыма, имевших характер дневника,¹⁰² и можем дополнить эту картину мемуарными и публицистическими свидетельствами его современников врачей,¹⁰³ единодушно отмечавших тяжелые условия, отсутствие самых необходимых лекарств и инструментов. Именно поэтому Леонтьев впоследствии будет говорить: «...*иллюзия* нашей военной медицинской практики» (6, 1, 66).¹⁰⁴ На врача лежала огромная ответственность. Позднее Леонтьев скажет о ней так: «власть <...> – одна из самых мощных, одна из самых жестоко ответственных перед собственной совестью и из самых безответственных и перед внешним законом, и перед мнением людским» (6, 2, 69–70). Доходило до того, что в его «*почти* бесконтрольном распоряжении» бывало «до 250 коек» (6, 2, 70). Леонтьев не терял ни минуты времени: вставал в шесть утра, продолжал занятия по привезенным с собой книгам, просил присылать и другие (см.: 11, 1, 41–42, 59, 137), пытался разобраться в сложных медицинских казусах.

Скоро он «стал лечить недурно и часто удачно» (6, 1, 28), радовался, когда начал уверенно делать ампутации.¹⁰⁵ Написал две научные статьи – «Fungus durae matris у гипохондрика» и «Острое воспаление селезенки (Lienitis acuta)» (при жизни была опубликована вторая; оба текста см.: 7, 2, 271–273, 282–286). Своеобразными «каникулами» стало выхлопотанное Леонтьевым прикомандирование к Донскому казачьему полку: кочевая жизнь в степи. Затем снова возвращение к госпитальной службе, опять недолгое время у казаков и вновь госпитальная рутина.¹⁰⁶ Последние месяцы, уже после заключения мира, он всеми силами уклонялся от службы, добиваясь отпуска, а потом и отставки.

Больше всего Леонтьева привлекала практика домашнего врача в богатом имении. Так он жил у И. Н. Шатилова в Тамаке, большом имении в восточном Крыму, сразу после войны. Лечил крестьян и окрестных помещиков, изучал орнитологию по домашнему музею Шатилова и собственным наблюдениям, занимался в его богатой библиотеке. Тут, как вспоминал он потом, был «виден результат, <...> было меньше иллюзии» (6, 1, 67). Ради подобной жизни Леонтьев отказался потом от лестного для любого молодого врача предложения Ф. И. Иноземцова работать с ним и после недолгих поисков¹⁰⁷ стал врачом в арзамасских имениях барона Д. Г. Розена и А. Х. Стевена (Штевена, сына директора Никитского ботанического сада, с которым Леонтьев был знаком), а также стал наставником детей Розенов.

От этого времени сохранились несколько рапортов в Нижегородскую врачебную управу, обнаруженных Д. Г. Гуциным (см.: 10, 1, 7–10), и любопытное письмо Леонтьева к

¹⁰¹ См.: Летопись жизни и творчества К. Н. Леонтьева. 1831–1891: В 2 ч. / Сост. О. Л. Фетисенко. СПб., 2022. Ч. 1. С. 89–90.

¹⁰² Небольшая выборка из этих писем была опубликована в девятом томе изданного прот. И. И. Фуделем собрания сочинений Леонтьева (СПб., 1914. С. 155–186), в полном объеме (включая и ранее не переводившиеся с французского) они вошли в первую книгу одиннадцатого тома ПССиП.

¹⁰³ См., например: *Соловьев Н.* Скорбные листы Крымской кампании // Русский вестник. 1872. Сент. С. 297–371; *Л-ский И.* Впечатления военного врача в Крымскую кампанию // Там же. 1873. Июль. С. 259–295. См. также современное исследование: *Наумова Ю. А.* Ранение, болезнь, смерть: Русская медицинская служба в Крымскую войну 1853–1856 гг. М., 2010.

¹⁰⁴ Ср.: «Офицеры необходимее для отчизны... Они полезнее в такое время; убивать и быть убитым *вернее*, гораздо *вернее*, чем лечить и спасать. В битве нет иллюзии; чем больше у нас своих храбрых воинов, тем больше мы убьем и прогоним чужого народа; а медицина? Я исполнял свой долг в больнице, как умел, но я *мало верил* в серьезный результат наших тогдашних докторских трудов» (6, 1, 647).

¹⁰⁵ Известна даже точная дата первой – 23 января 1855 года (11, 1, 46). В автобиографических записках Леонтьев вспоминал: «Я сделал в первую же зиму 7 ампутаций; – из этих людей – умерло 3-е, а 4 ушли домой здоровые; – эта пропорция для воздуха тесных больниц и изнуренных скорбутом, ранами и лихорадкой людей – очень хорошая» (6, 1, 63).

¹⁰⁶ География его перемещений по Крыму: Ени-Кале – служба в полку на аванпостах – Феодосия – Карасу-Базар – Феодосия – казачий полк – Симферополь.

¹⁰⁷ Обсуждалось, например, поступление к одному из Нарышкиных.

Ф. И. Иноземцову от 18 февраля 1860 года, в котором он советуется с учителем, ранее консультировавшим баронессу, правильно ли он подобрал для нее метод лечения геморроя (11, 1, 229–230).

Пытался Леонтьев не забывать и о научной работе, написал проект «учебницы естествоведения в Крыму», одобренный, в резолюции, министром народного просвещения, но сданный в архив (в свое время мне удалось его отыскать в РГИА, где документ так и продолжал значиться как принадлежащий «лекарю Леонтьеву» – без инициалов; см.: 7, 2, 286–324, 942–945). В те же годы Леонтьев закончил автобиографический роман «Подлипки».¹⁰⁸ Служба у богатых и влиятельных помещиков подтверждает лучше всего, что Леонтьев был хорошим врачом. Если они не заменяли его другим (а эта возможность всегда у них была), значит, его уровень и талант их устраивали. Но сам Леонтьев не собирался задерживаться в деревне.

Затем была неудачная попытка обосноваться в Петербурге,¹⁰⁹ занимаясь литературным трудом, десятилетие дипломатической службы (с 1863), религиозное обращение (1871), год на Афоне, отставка и жизнь в Константинополе и на о. Халки (до мая 1874-го). Кстати, через год после отъезда со Святой Горы, узнав, что там появилась холера, Леонтьев в письме к старцу Макарию (Сушкину) давал советы, какие меры предосторожности нужно предпринять: окуривать все помещения серой и обсыпать тело серным порошком (см.: 11, 1, 369–370).

Вернувшись в Россию летом 1874 года, Леонтьев довольно большую часть времени проводил в своем унаследованном от матери калужском имении Кудинове. По старой памяти к доктору за помощью стали обращаться крестьяне.¹¹⁰ Сохранились воспоминания М. В. Леонтьевой (племянницы) об этом. «Медицину он терпеть не мог, т. е. именно свою невольную профессию. – Но к больным относился с искренним состраданием, а пустой чувствительности к ним ни в ком не терпел. – К серьезно больным он необыкновенно был добр; не говоря о медицинской помощи, лекарствах, – он просто помогал им матерьяльно. – Если бы были средства – в Кудинове, конечно, была бы устроена больница. <...> А вот причитанья баб над больными К. Н.–ч не выносил; <...> он внутренне очень жалел больного, но не показывал этого» (6, 2, 134–135). М. В. Леонтьева рассказала подробнее лишь об одном случае – когда Леонтьев два месяца лечил от тяжелого ревматизма 12-летнего мальчика, и это закончилось полным исцелением.

Чтобы помощь была более основательной, легальной и позволяющей пациентам получать бесплатные лекарства, Леонтьев обращается к Мещовской уездной врачебной управе. Сохранился датированный 23 июня 1876 года ответ о разрешении ему врачебной практики:

«Господину лекарю Константину Николаевичу Леонтьеву

На заявление Ваше от 4 сего июня Мещовская уездная Управа имеет честь уведомить Вас, Милостивый Государь, что предложение Ваше касательно лечения лиц, приходящих к Вам, Управа с благодарностью принимает и что необходимые лекарства будут отпускаться из Земской Лечебницы бесплатно по Вашим рецептам, лекарства можете получать чрез посредство члена Управы Афонькина, проживающего в селе Щелканове, или чрез фельдшера Щелкановского участка, а равно чрез всякое лицо, уполномоченное Вами».¹¹¹

¹⁰⁸ Опубликовано в «Отечественных записках» в 1861 году.

¹⁰⁹ Он приехал к брату Владимиру, тогда известному публицисту радикального направления, под новый 1861 год.

¹¹⁰ «Крестьяне соседние вспомнили меня и ходят ко мне лечиться», – писал Леонтьев своему другу К. А. Губастову 1 октября 1875 года (11, 1, 465).

¹¹¹ Летопись жизни и творчества К. Н. Леонтьева. Ч. 1. С. 552; автограф: РГАЛИ. Ф. 290. Оп. 2. Ед. хр. 69 подготовка текста И. М. Черваковой.

А осенью 1877 года Леонтьев, находившийся в полном безденежье, чуть было не стал земским врачом. В Мещовском земстве, где у него было много старых знакомых, обещали поддержку. Но когда Леонтьев узнал, какие условия ему предлагаются (жизнь в городе, разъезды по уезду и проч.), он отказался, поскольку это было несовместимо с занятиями литературой, которая, как мы помним, была у него «любимой женой». Это стало последним эпизодом биографии Леонтьева-врача.

Однако медицинские знания впоследствии пригодились ему и на другом поприще – цензорском. В Московском цензурном комитете, где он служил с конца 1880-го по февраль 1887 года, ему стали поручать на рассмотрение монографии, учебные пособия и брошюры на медицинские темы (см., например: 10, 2, 162, 166, 168–170, 174–177).¹¹²

Но любой врач – прежде всего человек, и не раз бывает и пациентом. О пациенте Леонтьеве тоже известно немало. Начнем с того, что он родился семимесячным, и только народная медицина помогла его выводить: «Опасаясь за его жизнь, его в первые дни после его рождения подвешивали, завернув в заячью шкурку, к потолку бани, пока он не окреп».¹¹³ В 17 лет юноша едва не умер от холеры 1848 года. «Доктор решил, что он не встанет» (6, 2, 140), – передавала позднее семейную историю племянница писателя. И опять-таки «вылечил его крестьянин лекарь-самоучка» (6, 2, 140).¹¹⁴ Быть может, здесь причина того, с какой симпатией и добрым юмором Леонтьев опишет в повести «Лето на хуторе» деревенского лекаря – отпущенного на волю дворового Михайлу Григорьева (выучившегося по «тетрадкам» врача, у которого когда-то 10 лет жил в услужении). Он лечит «от всех болезней» (1, 100) преимущественно разными травяными сборами, смиренно признаваясь: «натомии не знаю», «лечу <...> с упованием» (1, 109).

В юности Леонтьев, по собственному признанию, «беспреданно был нездоров» (6, 1, 27), у него начиналась чахотка, в Москве он уже кашлял кровью. Затем он практически исцелился в Крыму,¹¹⁵ но какие-то проблемы с дыхательной системой остались – впоследствии, уже в 1880-е годы, он будет страдать катаром гортани.

Серьезно подорвала его здоровье служба в глухих уголках Турецкой империи. Племянница вспоминала о том, что зимой 1869/1870 года Леонтьев «заболел лихорадкой, к<ото>рая для него была роковой болезнью» (6, 2, 100). Там была нажита и выявленная позднее в Москве доктором Боковым запущенная болезнь печени (см.: 11, 2, 31, 34). Еще до религиозного обращения, в 1860-е годы, видимо, в Константинополе, был подхвачен сифилис.¹¹⁶ В июле 1871-го, когда началась эпидемия холеры, с Леонтьевым произошел известный, можно сказать «экзистенциальный», эпизод болезни и чудесного исцеления, после которого он и отправился на Афон во исполнение своего обета.¹¹⁷ «Это не была

¹¹² О цензорской и других «службах» Леонтьева см.: *Фетисенко О. Л.* Константин Леонтьев на коронной и частной службе (10, 2, 319–383).

¹¹³ *Александров А. А.* Памяти К. Н. Леонтьева // К. Н. Леонтьев: pro et contra. Личность и творчество Константина Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей. 1891–1917: Антология: В 2 кн. СПб., 1995. Кн. 1. С. 359.

¹¹⁴ Не исключено, что это одно лицо с Дмитрием, отпущенным на оброк крестьянином барона И. Л. Шиллинга, врачом-самоучкой, которого Леонтьев возьмет с собой денщиком, отправляясь на Крымскую войну. См. 11, 1 (по указателю).

¹¹⁵ Ср.: «...грудь как-то слаба, но все же лучше московского гораздо» (11, 1, 34).

¹¹⁶ О лечении у доктора Л. С. Медведева, врача московской Лечебницы для приходящих неимущих больных, см.: 11, 2, 125, 126, 135–136, 139, 622. Современный исследователь, впервые затронувший тему недугов Леонтьева по поводу их влияния на его мировоззрение, замечал как раз по сходному поводу: «...нужно ли обо всем этом писать? Думается, нужно...» (*Жуков К. А.* Восточный вопрос в историософской концепции К. Н. Леонтьева. СПб., 2006. С. 16).

¹¹⁷ См.: *Коноплянцев А. М.* Жизнь К. Н. Леонтьева в связи с развитием его мирозерцания // Памяти Константина Николаевича Леонтьева. † 1891 г.: Литературный сборник. СПб., 1911. С. 71–77. Леонтьева, по-видимому, испугала не только сама кончина в 40 лет, когда он был в творческом расцвете, но – в меньшей степени – «неэстетичность» именно такой смерти, какая бывает у холерных больных.

холера... это высшее указание», – рассказывала в 1925 году М. В. Леонтьева С. Н. Дурылину.¹¹⁸

В начале пребывания на Афоне Леонтьеву по делам службы дважды пришлось приезжать в Салоники, и после второй такой поездки лихорадка была настолько сильной, что он в январе 1872 года возвращался на Святую Гору с мыслью, что направляется умирать (см.: 6, 1, 129). Понадобилось даже остановиться надолго в Зографском монастыре, не доехав до русской обители.

После тяжелой зимы 1874/1875 года, проведенной в качестве послушника в Николо-Угрешском монастыре, Леонтьев снова, как в юности, начал кашлять кровью. «Изнеможение мое было крайнее. – Врачи откровенно говорили, что не знают – может быть, у меня чахотка» (6, 1, 240). Но через месяц «врачи все сказали, что это не чахотка, а одышка, а крови вышло немного, оттого, что ткани слабы и я особенно февральскими подвигами изнурен очень» (11, 1, 423).

В 1878 году одна болезнь (инфлюэнца, т. е. грипп) помешала Леонтьеву продолжить хлопоты о возвращении на дипломатическую службу, а потом другая (сильные невралгические боли) – доехать до Константинополя, куда он было направился в качестве корреспондента «Московских ведомостей» (см.: 11, 2, 221–223). Зимой 1886-го он едва не умирает («...был положительно при смерти...»; 12, 1, 200) в Москве от осложнений инфлюэнцы и гнойного заражения крови (12, 1, 198, 285). Еще до этого его постигло тяжелое, почти не поддававшееся лечению кожное заболевание, вызывавшее кровоточащие язвы на ладонях и ступнях. Катар гортани привел к тому, что Леонтьев не мог выходить на улицу без респиратора уже с первых осенних заморозков. (В цензурном комитете понимали эту проблему и позволяли ему в таких случаях не посещать проходивших дважды в неделю заседаний, отмечая тем не менее в журнале его «присутствие».)

Леонтьев насчитывал у себя то 4-5 чередующихся, то даже 10 болезней,¹¹⁹ опасался даже паралича, но особенно беспокоило его сужение мочевого канала (он думал, что умрет в муках от уремии; см.: 11, 2, 457; 12, 1, 101; 12, 3, 155–156). Множество жалоб на болезни содержится в его письмах к друзьям, даже к женщинам, как например к О. А. Новиковой (см., например: 12, 1, 58).

Что можно сказать о Леонтьеве как пациенте? Будучи сам врачом, он уважал коллег, но часто и спорил с ними. Впрочем – не о методах лечения, а о вопросах мировоззренческих (ср.: 11, 2, 135–136). Мог говорить и о своем неверии в могущество и торжество науки. Она, считал Леонтьев, должна помнить свое скромное место: медицина может лишь слегка облегчать страдания, но не избавить мир от них. Ср. в записках: «Я не верю особенно в Медицину...»; «это все условно и сомнительно...», «но надо по крайней мере стараться не убивать больных...» (6, 1, 57).

Неоднократно он повторял слова великого Н. И. Пирогова: «Самые хорошие врачи едва-едва колеблют среднюю цифру смертности» (см., например: 7, 2, 19). Назначения, однако, аккуратно выполнял,¹²⁰ был приверженцем аллопатии (всячески уклонялся от советов Т. И. Филиппова прибегнуть к помощи гомеопатов¹²¹), приобретал необходимые

¹¹⁸ РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 4.

¹¹⁹ Вот что при этом гласит медицинское свидетельство, выданное ему козельским врачом Козловским летом 1886 года: «Г. Леонтьев, 55 лет от роду, худощавого телосложения, страдает общим упадком сил (neurasthesia) вследствие малокровия и предшествовавших острых болезней (Lymphangoitis и Influenza) с последующими хроническими осложнениями со стороны гортани и мочевого пузыря. Кроме того у него имеется упорная наклонная болезнь (Eczema impudens), которая сопровождается переходящими легко в болезненные язвы пустулами на подошвах, ладонях и пальцах. В настоящее время таких язв весьма мало, но на ногах существует еще отек и больной ходит с большим трудом вслед<ствие> нервной боли в крестце и левом бедре (ischias), принявшей хроническую форму» (12, 1, 598).

¹²⁰ «Все больше и больше на докторов и лекарства трачу...» (12, 1, 204).

¹²¹ См.: Пророки Византизма: Переписка К. Н. Леонтьева и Т. И. Филиппова (1874–1891) / Сост., подгот. текста и коммент. О. Л. Фетисенко. СПб., 2012. С. 207, 210, 211, 339, 342, 343.

приспособления вроде респираторов, пульверизаторов, каких-то особых, издалека выписываемых катетеров¹²² и прочего.

Один из лечивших Леонтьева врачей (А. С. Парцевский, приятель опекаемого Леонтьевым в 1870-х годах драматурга Н. Я. Соловьева) даже оставил воспоминания о нем,¹²³ в которых, впрочем, деликатно не касался медицинских аспектов, упоминая лишь о самом факте консультирования. И он, и другие доктора не брали с него денег, считая своим собратом.

Тема врачей и пациентов широко отражена в творчестве Леонтьева-беллетриста. Рамки статьи заставляют ограничиться лишь беглым перечислением.

1. Герой незавершенного и несохранившегося раннего романа «Булавинский Завод» (1851–1852)¹²⁴ – скромный доктор Руднев, мечтающий быть полезным бедным. Этот персонаж будет затем перенесен в роман «В своем краю». В обоих случаях это сирота, к тому же больной грудью, как и сам автор. «Я сделал Руднева любящим медицину, как полюбил бы, вероятно, ее и я, если бы мечты об искусстве не охлаждали меня к ней» (6, 1, 39).

2. Об образе лекаря Михайлы Григорьева в повести «Лето на хуторе» (опубл. 1855) уже упоминалось выше. У него с успехом лечится декохтом из пырея, одуванчика и цикория главный герой этого произведения, молодой учитель.

3. В рассказе «Сутки в ауле Биюк-Дортэ» (1857) описано госпитальное отделение с двумя врачами и смотрителем, точно такое, в каком служил в 1854 году в Ени-Кале и сам Леонтьев. Запоминаются образы молодого доктора Федорова¹²⁵ и безграмотного и всегда «нетрезвого» главного лекаря Григория Ивановича, занимающегося махинациями со статистикой смертности. Федоров – «деятельный», «оператор <...> лихой», «весело и умно мирился с своим печальным ремеслом» (1, 253, 252, 250). «На деятельность его нельзя было не любоваться» (1, 248). В то же время он вызывает какое-то отвращение: «Много болтает и хвалится... А ума мало» (1, 256), подбострастен к высшему начальству, берет взятки – и главное: к неудовольствию повествователя и главного героя очерка заявляет, что «всякий врач космополит» (1, 262).

4. На рубеже 1850–1860-х годов Леонтьев работал над большим романом «Война и Юг» (не сохранился), в котором, возможно, собирался использовать собственные воспоминания военного врача.

5. В романе «В своем краю» (1861–1863; опубл. 1864) Леонтьев «разделил» свои качества между противоположными по характеру героями Василием Милькеевым и Василием Рудневым. Автобиографические черты второго персонажа: отвращение от медицины при учебе (когда герою открылись все «язвы» большого города), увлечение физиологией мозга и краниоскопией, желание написать большой «ученый труд». В образе Руднева воплощены представления Леонтьева об идеальном враче – скромном альтруисте, желающем помогать людям. Разнообразны образы пациентов в романе – от безграмотной старухи, путающей «бинт» и «винт» (она кричит, что «над ноженькой своей баловать не даст»; 2, 21), до просвещенной графини Новосильской, чьим прототипом была баронесса

¹²² Сохранились письма к Леонтьеву из фирмы «Магазин и паровая фабрика Е. С. Трындин и С<ыно>вья» о высланных ему парижских катетерах и лекарствах. См.: Летопись жизни и творчества К. Н. Леонтьева. Ч. 2. С. 660.

¹²³ *Парцевский А. С.* К биографии К. Н. Леонтьева // Известия Одесского библиографического общества. 1912. Т. 1. Вып. 7. С. 255–260.

¹²⁴ Леонтьев, у которого цензура запретила первые произведения, не стал даже дописывать его, пошутив в письме к Тургеневу, что из этого произведения пропустят лишь описания (6, 1, 745). Но была и другая причина: в записках «Моя литературная судьба» Леонтьев отметил, что данный роман он быстро «перерос» (6, 1, 41).

¹²⁵ Его прототип – выпускник Медико-хирургической академии Василий Владимирович Лотин (1833–1901), который впоследствии станет основателем Казанского военно-санитарного общества. Отзывы о нем в письмах Леонтьева к матери см.: 11, 1, 50–51, 57, 142. См. также: *Абросимова М. Ю., Артемьева И. Ю., Поспелова Е. Ю.* История казанских медицинских научных обществ и их роль в решении актуальных проблем медицины и здравоохранения // Казанский медицинский журнал. 2014. Т. ХСV. № 2. С. 151–157.

М. Ф. Розен. Есть – для контраста с главным героем – и образ врача-стяжателя Воробьева, которому Новосильские с позором отказывают от практики. В финале романа описан уклад идеальной маленькой больницы, которую Руднев, женившийся на богатой наследнице, устраивает у себя в дополнение к лазарету Новосильских.

«...Руднев решился приступить к делу сам: поставил у себя два просторных сруба с большими сенями; предложил за умеренную плату ложиться всем тем, кто не в силах лечиться на ногах, а для неимущих уговорил ходить с кружкой одного почтенного и набожного старика и положил сам для примера большие деньги. Мало-помалу и здесь создался небольшой мирок, с привычками и сердечной теплотой. Одна из троицких сиделок, черноглазая, старательная Лукерья, у которой доктор крестил каждый год незаконных детей, перешла к нему, и с ней постоянный любовник кузнец. Кузнец в свободные часы рубит для больницы дрова, носит воду и железной рукой держит больных, когда нужно держать; дочка их, Настя, везде бегает за “крестным” и смотрит без страха на все операции и перевязки <...>; выходили больные черного котенка, и он спит теперь всегда на банке с пиявками на окне... Зажглись лампадки по углам; божественных картинок все больше и больше на стенах <...>

Руднев убедился также, что неуместно в деревне гнаться вдруг за госпитальной художественностью: не спешил сначала издерживаться на лоск и образцовую чистоту, на белье, халаты и туфли. Больные, как дома, до сих пор у него лежат на лавках, на нарах и на печке, часто в тулупах, кичках и лаптях. Казалось, подойдя к другой полной женщине, что ей неудобно и тяжело без кофточки или халата, что в таком клиническом виде не возьмет никакое лекарство; однако дорогое лекарство, купленное издалека, ценою внешнего беспорядка – делало свое дело, и статистические списки Руднева, благодаря свежести этих людей и хорошему воздуху, были нередко гораздо отраднее, чем у знаменитых врачей в больших городах» (2, 322–324).

6. Эпизод с посещением прозекторской военного госпиталя в Симферополе содержится в повести «Исповедь мужа» (1864, опубл. 1867). Рассказчик неприятно поражен поведением одного из врачей: «...молодой, почти дитя, белый, розовый, кудрявый, дерзко облокотился на труп...» (2, 360).

7. Несколько колоритных образов врачей-греков, учившихся в Европе, встречаем в цикле «восточных повестей», к которому примыкает и самое крупное произведение Леонтьева-беллетриста – роман «Одиссей Полихрониадес» (1871–1877). Не любивший Восток доктор Петропулаки в повести «Пембе» (1869), воспитывавшийся в Париже и Германии, «человек крайне нервный» (3, 95). Не названный по имени доктор-вития, любитель старины, большой русофил, патриот, но хорошо применяющийся и к туркам (кефалонит, он поселился в Турецкой империи) в повести «Аспазия Ламприди» (1871), «образованный, умный, очень живой и страстный ритор» (3, 250). Скромный и серьезный Арванитаки, больше похожий «на германского профессора, чем на грека» (4, 268) и напоминающий итальянца (и учившийся в Италии) бурный и подвижный Коэвино в «Одиссее Полихрониадесе». (Последнему посвящено несколько глав.) На страницах первой части романа появляется загорский «эмпирик» (т. е. такой же примерно самоучка, как русский Михайло Григорьев) «добрый старичок Стилов» (4, 55). Наконец, в повести «Сфакиот» (1877) активное участие в развитии действия принимает «лучший доктор в городе и у паши в большом уважении» (3, 552) критянин Вафиди, обладающий тонкими дипломатическими способностями (может ладить с пашой) и осуждающий «анафемский и ослиный фанатизм» греков (3, 640). Он заявляет: «...люблю свою родину и свой народ; но ненавижу тех, которые пустословят из тщеславия и вредят этим народу, возбуждая его

некстати...» (3, 558). Пациент этого доктора – герой-рассказчик, сфакиот Яни, которого Вафиди спас после попытки самоубийства.

8. В романе, стоящем между «восточным» циклом и «русской» прозой Леонтьева, в «Египетском голубе» (1881–1882), среди малых персонажей выделяется богатый доктор болгарин, учившийся в Италии, «простой сердцем, прямой, с виду угрюмый и осторожный, но пылкий в сочувствиях своих, религиозный...» (5, 255) Чобан-Оглу, реальным прототипом которого был адрианопольский врач Иван Найденович (1821–1877), впоследствии вынужденный эмигрировать в Грецию (комментарий о нем см.: 11, 1, 635). Данный персонаж раскрыт не со стороны своей медицинской деятельности, а как носитель определенных политических убеждений – это апологет присоединения Фракии к России.

9. В романе «Две избранницы» (1870;¹²⁶ 1884) за лекаря выходит подруга главной героини, «нигилистка» Варька. За этим стоит история свояченицы К. Н. Бестужева-Рюмина, с которым Леонтьев был дружен с начала 1860-х, Варвары Васильевны Ешевской, в замужестве Берг (1842–?).

10. В незавершенном автобиографическом романе «Подруги» (1889) в эпизоде кончины Сергея Львова, отца главной героини Сони Львовой, рассказана реальная история болезни и смерти брата Леонтьева, Владимира Николаевича.¹²⁷ Львова лечили два доктора. Первый, «земский врач – старый поляк Подхайский – очень опытный, очень ловкий и добросовестный» (5, 481), поставил правильный диагноз, но назначил лечение, принесшее только новые страдания. Вызванный молодой врач, которому прогрессист-пациент верил больше, отменил диагноз и назначил совсем другое лечение, что и погубило больного. Когда начинающий доктор понял свою трагическую ошибку, было уже ничего не поправить.

Отдельного рассмотрения заслуживает «медицинский пласт» в мемуарно-автобиографических произведениях Леонтьева. Здесь следует назвать первую часть записок «Моя литературная судьба», позднее переработанную для очерка «Тургенев в Москве» (1887),¹²⁸ и упоминавшийся выше очерк «Воспоминания о Ф. И. Иноземцове...» с яркими портретами Иноземцова, А. И. Овера и других профессоров Московского университета. В характеристике каждого Леонтьев исходит из анализа их внешнего облика, возвращаясь, таким образом, к своему юношескому увлечению физиогномикой.

Реальное лицо стоит за образом доктора-итальянца в очерке «Разбойник Сотери» (1884): «...молодой итальянец <...> не глупый, очень вежливый, любезный и, в хорошем смысле слова, простой <...> румяный и веселый» (6, 1, 415). Этот врач из города Кавала однажды оказал Леонтьеву помощь во время его путешествия по Македонии.

В очерке «Сдача Керчи в 55 году» (1887) Леонтьев снова обратился к своим воспоминаниям военного лекаря. Здесь уже под своим именем (лишь сокращенным до «Л–н») действует доктор Лотин, послуживший прототипом Федорова в рассказе «Сутки в ауле Биюк-Дортэ». В качестве малых эпизодических персонажей фигурируют другие реальные лица – лекарь Керченского центрального карантина мальтиец Крокко (в России его звали Кармил Михайлович)¹²⁹ и сослуживец по керчь-еникальскому госпиталю пруссак Бутлер – один «из тех пруссаков, которые приехали к нам служить и лечить в действующую армию» (6, 1, 662). По эпистолярному наследию Леонтьева мы знаем имена двух его приятелей-врачей, с которыми он общался в годы дипломатической службы. На Нижнем Дунае это доктор Дмитрий Эпштейн, а в Константинополе – болгарин, врач русского посольства Васил

¹²⁶ Первая редакция романа носила название «Генерал Матвеев».

¹²⁷ О В. Н. Леонтьеве см.: *Фетисенко О. Л.* Братья Константин и Владимир Леонтьевы в изданиях А. А. Краевского // История отечественной культуры в архивных документах: Сб. статей. СПб., 2020. Вып. 1. С. 46–57.

¹²⁸ Здесь, в частности, Леонтьев вспоминает о «смерти одного несчастного голубя», «мученика науки» (6, 1, 709), – о выполненном им по заданию профессора И. Т. Глебова жестоком физиологическом опыте.

¹²⁹ Сохранилось одно его письмо к Леонтьеву (от 23 сентября 1858 года). См.: *Летопись жизни и творчества К. Н. Леонтьева.* Ч. 2. С. 621.

Костов Караконовский (в написании Леонтьева – Каракановский; 1840–1905).¹³⁰ Как удалось установить, самые крупные замыслы Леонтьева – «Византизм и Славянство» и «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» – начинались в форме писем, обращенных именно к молодому и либерально настроенному болгарину – чтобы спорить с ним и переубеждать.

Именно в этих книгах, а позднее и в других работах Леонтьева в характеристике «болезней» современного общества начинает активно использоваться медицинская образность. Приведу несколько примеров: «Явления эгалитарно-либерального прогресса <...> сходны с явлениями, напр<имер>, холерного процесса, который постепенно обращает весьма различных людей сперва в более однообразные трупы (равенство), потом в совершенно почти схожие (равенство) остовы и, наконец, в свободные (относительно, конечно) азот, водород, кислород и т. д.»; «...почему же холеру не назвать по имени? Зачем ее звать молодостью, возрождением, *развитием, организацией?*» (7, 1, 384).

В том же «Византизме и Славянстве» содержится рассуждение о «субъективности» признака боли. Гангрена – безболезненна, но «сводит <...> в гроб в несколько дней» (7, 1, 388), и подобную «*болезнь* предсмертную хотят считать идеалом *гигиены* будущего» (7, 1, 394–395). Европа «приняла жар изнурительной лихорадки за прорезывание младенческих зубов» (7, 1, 423). Французская революция заменила «тихую сухотку – *восторженной холерой демократии и всеобщего блага!*» (7, 1, 429–430). В «Среднем европейце...» вновь задействован образ «антонова огня» (гангрены; 8, 1, 189).

В статьях из «Варшавского дневника» (1880) тоже находим и холеру (7, 2, 14, 252), и «чумное» *веяние* <...> духа времени» (7, 2, 142), и «внутреннее худосочие», вызывающее «ужасающие язвы» (7, 2, 12), и аксиому: «Сходные организмы страдают сходными болезнями» (7, 2, 60). В поздних работах Леонтьева снова встречаем метафору «либеральной горячки», заражения «“бактериями” западной демократии» (8, 2, 584) или такой неожиданный – учитывая расхожее представление о Леонтьеве-«ретрограде» – и актуальный для наших дней образ вакцинации: освобождение крестьян он рассматривает как «весьма рискованное, но вместе с тем и спасительное привитие искусственной болезни для предотвращения более опасного естественного недуга...» («Культурный идеал и племенная политика», 1890; 8, 2, 46).

Наиболее же известный, можно сказать, хрестоматийный пример использования Леонтьевым медицинской образности и терминологии в историософских сочинениях представляет собой объяснение теории триединого процесса развития в книге «Византизм и Славянство» на примере развития очага пневмонии (см.: 7, 1, 375–377). Для автора трактата выбор этого примера из множества возможных оказался пророческим: 12 ноября 1891 года Леонтьев (в это время уже монах Климент) умер в Новой лаврской гостинице в Сергиевом Посаде именно от острой пневмонии, которой закончилась обычная простуда, вызванная непривычкой писателя к паровому отоплению.¹³¹ Леонтьев не придавал значения высокой температуре, думая, что речь идет лишь о приступах лихорадки, и не стал обращаться к коллегам-врачам. Знакомого доктора вызвала только за день или два до кончины приехавшая ухаживать за больным его воспитанница. Как трагично теперь звучат слова, завершающие последнее из выявленных его писем: «...принял 12 гр<амм> хинина; теперь голова плоха. – Будьте здоровы» (12, 3, 240).

¹³⁰ В 1872 году посол Н. П. Игнатъев, удивленный долгим пребыванием консула Леонтьева на Афоне, поручил этому доктору тайно освидетельствовать психическое состояние Константина Николаевича. См. об этом: 11, 1, 706.

¹³¹ См.: Летопись жизни и творчества К. Н. Леонтьева. Ч. 2. С. 500–508.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Глава первая О некоторых особенностях патографии в раннем творчестве Льва Толстого

В клинике Казанского университета

Патографию¹³² Л. Н. Толстого следует рассматривать, начиная с его дневников. Удивляет, с каким постоянством писатель всякий раз отмечает состояние своего здоровья, причем им фиксируется не только наличие, но и отсутствие проявлений болезни. Регулярность этих записей сопутствует регулярности ведения дневника в принципе: с 1851 года их можно найти практически на каждой странице. Вот лишь несколько примеров за 5, 6, 7 и 9 июня 1852 года: «Погода гадкая, здоровье хорошо»;¹³³ «Пить воду, быть беззаботенъ, здоровъ, весель и не тщеславенъ <...>» (Толстой. Т. 46; с. 123); «Всталъ въ 1/2 6, принялъ ванну, пить воду, быть спокоенъ и здоровъ <...>» (Толстой. Т. 46; с. 123); «Обыкн[овенный] обр[азъ] жизни, только спалъ послѣ обѣда и теперь больше не спитъ — зубы и жаръ» (Толстой. Т. 46; с. 123).

В. В. Биbihин в курсе лекций «Дневники Льва Толстого» (2012), наблюдая такую особенность толстовского письма, справедливо отмечает: «Уверенность, что тело — это важно. Идет постоянный о нем отчет. Не меньшей важности, чем писание и литературные успехи».¹³⁴ По мысли философа, здоровье тела в понимании Толстого важно не само по себе: «Догадка, что оно как-то прямо связано с самым главным, есть».¹³⁵ Эта связь с главным — связь с самой жизнью, с Богом, не допускающая постороннего вмешательства, например, в виде руки врача. Потому представления о болезни и лечении в текстах писателя не основываются на достижениях медицины того времени, идут в разрез с ней.

Те страницы дневника, о которых пойдет речь дальше, Б. М. Эйхенбаум в работе «Молодой Толстой» (1922) относит к «методологическому» периоду (с 1847 по 1851 год), связанному с самонаблюдением, с попыткой упорядочить, организовать душевную жизнь в дневниковых записях. Согласимся с ученым: «Можно сказать, что эти годы — не столько работа над мирозерцанием, сколько над методологией самонаблюдения, как подготовительной ступени к художественному творчеству».¹³⁶ К такому заключению приводят, главным образом, две особенности дневников писателя того периода.

Во-первых, Толстой несколько беспорядочно регламентирует жизнь, сосредотачиваясь не только на занятиях, служащих саморазвитию, но и, например, на игре в карты. Сама форма многочисленных правил, приложимых ко всему, более напоминает упражнение в организации мыслей. Во-вторых, большая часть этих правил вовсе не исполняется, в некотором смысле конфликтуя со сложной душевной жизнью, однако неисполнение их не останавливает работы над формулированием — наоборот, к 1850-му году правила и наблюдение за их исполнением составляют большую часть дневника.

В то же время использование этой «методологии» способствует появлению и развитию в дневниковых записях «неведомой инстанции», которую Биbihин назвал «смотрителем», подчеркнув его стороннее положение по отношению к тому, чья жизнь подвергается наблюдению: «Он пишет не для того, чтобы сам измениться, совершенствоваться. Точнее сказать, к тому, который хочет изменить себя, мечтает исправить жизнь, дневник стоит наблюдателем».¹³⁷ Примечательно, что уже само

¹³² Термин «патография» понимается нами, вслед за К. А. Богдановым, расширительно, как «релевантный обозначению любых дискурсивных репрезентаций болезни и смерти» (Богданов К. А. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры. СПб., 2017. С. 9).

¹³³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1937. Т. 46. С. 122. Далее цитаты из произведений и писем Толстого приводятся по этому изданию: Т. 1 — 90. 1928. — 1958. — с указанием: «Толстой» — а также номера тома и страницы арабскими цифрами, разделенными точкой с запятой.

¹³⁴ Биbihин В. В. Дневники Льва Толстого. СПб., 2023. С. 88.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922. С. 29.

¹³⁷ Биbihин В. В. Дневники Льва Толстого. С. 56.

несовпадение себя с самим собой во взгляде со стороны зачастую воспринимается как патология. Некоторые пороки в этих текстах, например тщеславие, и вовсе именуется «моральной болезнью».

Один из первых опытов письма Толстого является, по сути, патографическим. Дневник открывается следующими словами: «Вот уже шесть дней, какъ я поступилъ въ клинику, и вотъ шесть дней, какъ я почти доволенъ собою» (Толстой. Т. 46; с. 3). С одной стороны, это высказывание соответствует биографическому факту: писатель в марте 1847 г. поступил в клинику Казанского университета, где проходил лечение от гонореи. Но с другой — в самих записях «поступление в клинику» связывается с толстовской «методологией самонаблюдения».

Отметим, что в дневнике за 1847 год отсутствуют какие-либо внешние события. Исключение составляют лишь уже упомянутое «поступление» и «переход» домой: «Причиною тому было, во-первыхъ, мой переходъ изъ клиники домой; а во-вторыхъ, общество, съ которымъ я сталъ имѣть больше сношеній» (Толстой. Т. 46; с. 33), — в которых словно закольцовывается первый опыт толстовского письма. О том, что происходило внутри клиники, нисколько не упоминается: не оговариваются симптомы, не характеризуется поведение врачей, не поддается оценке взаимодействие руки врача с телом пациента. Болезнь провоцирует обращение повествователя к самому себе.

Первую запись в дневнике (17 марта 1847 года) стоит разобрать подробнее. Поступление в клинику и взгляд на себя со стороны связаны друг с другом так, будто сама возможность появления этого взгляда сопутствовала перемещению. При этом гонорея воспринимается как нечто крайне незначительное: «Я получилъ *Гаонарею*, понимается, отъ того, отъ чего она обыкновенно получается; и это пустое обстоятельство дало мнѣ толчокъ, отъ котораго я сталъ на ту ступень, на которой я уже давно поставилъ ногу; но никакъ не могъ перевалить туловище (отъ того, должно быть, что не обдумавши поставилъ лѣвую ногу вмѣсто правой)» (Толстой. Т. 46; с. 3). «Пустое обстоятельство» — в этом свете характеристика как минимум странная. В некотором смысле именно тело, особенности его жизнедеятельности организуют встречу «пишущего дневник», и того, чья жизнь подлежит фиксации на письме. Роль тела принижается, в то время как роль рассудка фактически абсолютизируется. Заметим, что в самых ранних записях нет пристального внимания к телу, о котором мы упомянули в начале.

Главной характеристикой клиники является отсутствие какого-либо внешнего влияния: «Здѣсь я совершенно одинъ, мнѣ никто не мѣшаетъ, здѣсь у меня нѣтъ услуги, мнѣ никто не помогаетъ — слѣдовательно на разсудокъ и память ничто постороннее не имѣетъ вліянія, и дѣятельность моя необходимо должна развиваться» (Толстой. Т. 46; с. 3). Не только помеха со стороны негативно сказывается на саморазвитии, но и услуга, помощь. В то же время, отсутствие «постороннего» влияния приводит к спасительному анализирующему письму.

Безусловно, за этим кроется понимание человека как субъекта, наделенного врожденными «чувствами»: «Кто виноватъ тому, что мы лишаемся врожденныхъ въ насъ чувствъ: смѣлости, твердости, разсудительности, справедливости <...>» (Толстой. Т. 46; с. 33). Человек находит область своего не в столкновении с другими, а при их отсутствии. Отступление от этой области ведёт к болезненным процессам.

В этих записях можно усмотреть влияние концепции «естественного человека» Ж.-Ж. Руссо. Таким образом, «ступень», о которой упоминается в самом начале дневника, следует понимать как встречу с самим собой, встречу, благодаря которой обнаруживается истинная патология: «Главная же польза состоитъ въ томъ, что я ясно усмотрѣлъ, что безпорядочная жизнь, которую большая часть свѣтскихъ людей принимаютъ за слѣдствіе молодости, есть ничто иное, какъ слѣдствіе ранняго разврата души» (Толстой. Т. 46; с. 3).

Впрочем, трудно представить, чтобы в клинике с создателем дневника никак не контактировали медицинские работники и другие пациенты. Такое восприятие свидетельствует о том, что чье-либо фактическое присутствие для больного является

незначительным. Врачи наблюдают тело, не подозревая о «разврате души», истинном недуге их пациента. «Постороннее влияние» развращенной среды заразительно, оно заставляет удалиться от себя, тогда как манипуляции над телом проходят для больного бесследно.

И всё же в тексте присутствует кто-то еще. Вновь обратим внимание на первое предложение дневника, Толстой пишет: «<...> я почти доволен собою» (Толстой. Т. 46; с. 3). Некоторые признаки появления фигуры «смотрителя» раскрываются уже здесь. «Я» в этом предложении словно раздваивается. Есть действия, мысли, чувства, связанные с конкретными моментами жизни, но есть и строгий взгляд, дающий этим действиям, мыслям, чувствам однозначную моральную оценку, выявляющий патологию. Создатель дневника находится под пристальным наблюдением.

Саморазвитие и самолечение

Эйхенбаум отмечает «педагогический тон» дневников: «Вопрос о пользе уединения, самый характер афоризмов и поучений — всё вызывает в памяти образы XVIII века, эпохи доверия к разуму и потому педагогической больше всего». ¹³⁸ И действительно: стоит взглянуть, прежде всего, на то, как определяется цель ведения дневника: «Я никогда не имѣлъ дневника, потому что не видалъ никакой пользы отъ него. — Теперь же, когда я занимаюсь развитіемъ своихъ способностей, по дневнику я буду въ состояніи судить о ходѣ этаго развитія» (Толстой. Т. 46; с. 29). Для сравнения можно привести цитату из книги по педагогике середины XIX века: «Воспитаніе въ тѣсномъ смыслѣ есть обдуманное развитіе и образованіе всѣхъ, челоуѣку дарованныхъ силъ, направленное такъ, чтобы он могъ достигнуть наилучшимъ образомъ своего назначенія». ¹³⁹ Стоит заметить, несмотря на то что идея «развития способностей/сил» является общей, в тексте Толстого она выходит за рамки одной личности и даже целого общества. Речь уже идет о развитии «всего существующего»: «Какая бы ни была точка исхода моего разсужденія, что бы я ни принималъ за источникъ онаго, я прихожу всегда къ одному заключенію: цѣль жизни челоуѣка есть всевозможное способствованіе къ всестороннему развитію всего существующаго» (Толстой. Т. 46; с. 30).

Определение «цели жизни» — важное место дневника. Однако не менее важным оказывается методичное формулирование и попытка применения различных правил, способствующих организации душевной жизни, приданию ей порядка. Весьма примечательным представляется первое правило, появляющееся в тексте: «Я читалъ наказъ Екатерины и такъ какъ далъ себѣ вообще правило, читая всякое сурьезное сочиненіе, обдумывать его и выписывать изъ него замѣчательныя мысли, я пишу здѣсь мое мнѣніе о первыхъ шести главахъ этаго замѣчательнаго произведенія» (Толстой. Т. 46; с. 4).

Вдумчивое чтение, с одной стороны, позволяет глубже проникать в текст, с другой — делает его ближе: «замечательные мысли», судя по всему, должны способствовать саморазвитию. Неожиданная параллель: пристальное наблюдение за чужими текстами проходит рядом со столь же пристальным наблюдением за своей жизнью посредством дневника. Дневниковые записи фиксируют явления жизни, способствуют их упорядочиванию, а также создают возможность для обратного влияния. Дневник перечитывается, нужно полагать, столь же внимательно: как из всякого «серьезного сочинения» можно извлечь пользу, так ее можно извлечь и из зафиксированной в слове жизни.

Жизнь многогранна, потому к ней приложимы различные типы правил: внутренние (применимые к области телесного, чувственного, умственного) и внешние, многие из них невероятно детализованные, например «Правила для развития способности приводить выводы в порядок», «Правила для развития чувств высоких и уничтожения чувств низких, или иначе: правила для развития чувства любви и уничтожения чувства самолюбия», «Правила для развития деятельности телесной» и т. д. Безусловно, это «извлечение пользы»

¹³⁸ Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. С. 14.

¹³⁹ Ободовский А. Руководство к педагогике, или науке воспитания. СПб., 1835. С. 3.

исходит из той же идеи всестороннего развития, по сути, генеральной для дневника этого года. Однако особенно интересным здесь оказывается близость самообразования и самолечения.

Правила помогают преодолеть «разврат души». Страсти, пороки особенно с 1850 года будут всё чаще появляться на страницах дневника. В дневнике за 1852 год находим, например, следующее: «Сколько я могъ изучить себя, мнѣ кажется, что во мнѣ преобладают 3 дурныя страсти: игра, сладострастіе и тщеславіе» (Толстой. Т. 46; с. 93). И последняя, что примечательно, охарактеризована как болезнь: «Это какая то моральная болѣзнь вродѣ проказы, — она не разрушаетъ одной части, но уродуетъ все, — она понемногу и незамѣтно закрадывается и потомъ развивается во весь организмъ; нѣтъ ни одного проявленія, которое бы она не заразила, — она какъ венерическая; ежели изгоняется изъ одной части, съ большей силой проявляется въ другой» (Толстой. Т. 46; с. 94–95).

Интересную запись о преодолении «моральной болезни» порядком находим, например, в дневнике за 1853 год: «Подъ предлогомъ болѣзни я отступаю отъ порядка и беспорядочность усиливаетъ ежели не физическую, то моральную болезнь (мнительность), тогда какъ, напротивъ, надо стараться порядкомъ обуздывать ее» (Толстой. Т. 46; с. 210). Если вернуться к тетради 1847 года, то можно сказать, что болезнь протекает в другой (не телесной) плоскости. Гонорея, о которой говорится в начале дневника, повествователю совершенно неинтересна, всё внимание его направлено на иной недуг — «разврат души». К избавлению от него ведут методы скорее педагогические, нежели медицинские: лечению в толстовском тексте способствует дисциплина, возвращающая жизни порядок.

Можно провести аналогию толстовского самонаблюдения с некоторыми особенностями клиницистской мысли. Главным образом, это касается изоляции. Концом типологической медицины, как отмечает М. Фуко, становится отрицание идеи, согласно которой болезнь должна размещаться и развиваться свободно (т. е. вне особого пространства для нее предназначенного), не изменяя свою природу. Клиника начинает формироваться с мысли об изоляции и контроле: «Поэтому же было необходимо осуществлять контроль над этими врачами, ограничивать злоупотребления, объявлять вне закона шарлатанов, избегая, с помощью здоровой и разумной организации медицины того, чтобы домашний уход не превращал больного в жертву и не подвергал бы его окружение опасности заражения».¹⁴⁰

Контроль и уединение в толстовском тексте также являются основой излечения от пороков (либо воспитания и обучения, помогающих преодолеть пороки), которые часто отличаются своей заразительностью. Подобно тому, как клиницисты создавали новый язык для передачи нового взгляда на болезни и тело, Толстой создает свой метод и свой язык для изучения душевной жизни. Последняя в рамках толстовского письма предстает в виде смены состояний (часто противоречивых), а сознание, как верно указывает Эйхенбаум, «разлагает ее на моменты и оформляет самую последовательность».¹⁴¹

В то же время, преодолевая «разврат души», необходимо подчинять порядку тело. Парадокс в том, что повествователь называет непосредственно телесные обстоятельства «пустыми», но работа над телом ведется постоянно. В самом дневнике за 1847 год об этом есть всего одно упоминание: «Я начинаю приобрѣтать волю телѣсную; но умственная еще очень слаба» (Толстой. Т. 46; с. 29–30). Однако это «обретение» телесной воли регламентируется в правилах, которые Толстой составляет примерно в то же время. Тело, согласно им, вообще находится в области внутренней деятельности («в отношении к самому себе»). Да и логика здесь та же — приведение в порядок: «Правило общее. — Всѣ дѣянія должны быть опредѣленіями воли, а не безсознательнымъ исполненіемъ тѣлесныхъ потребностей» (Толстой. Т. 46; с. 266). Потому, вероятно, некоторые из правил относительно тела звучат весьма странно: «4) Будь вѣренъ своему слову» (Толстой. Т. 46; с. 267). Однако странно лишь на первый взгляд, ведь деятельность тела тоже фиксируется в тексте для извлечения пользы путем разложения на мельчайшие элементы («6) Имѣй всегда таблицу, въ

¹⁴⁰ Фуко М. Рождение клиники. М., 1998. С. 47–48.

¹⁴¹ Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. С. 48.

которой бы были определены все самые мелочные обстоятельства твоей жизни, даже сколько трубок курить в день» (Толстой. Т. 46; с. 267)) и последующего упорядочивания в упражнениях. Это стремление вскоре разовьется в увлечение гимнастикой, которая, к слову, в середине XIX века понималась как деятельность на границе медицины и педагогики.

Как нам представляется, толстовская самобытная мысль о болезни, ее природе и лечении минует собственно медицинские представления. В патографии писателя наблюдается стремление минимизировать роль тела. Внимание сосредотачивается на душевных недугах. В то время как тело проходит лечение в клинике Казанского университета, душе уделяется пристальное внимание на страницах дневника. Упорядочивание, структурирование жизни в форме дневниковых записей способствуют параллельно идущим процессам саморазвития и самолечения. Повествователя интересует не физическая болезнь, но моральная, именуемая «развратом души». В то же время стоит отметить, что тело полностью не исключается из текста. Наоборот, в рамках оппозиции внешнего и внутреннего, оно включается в область самого себя. В целях саморазвития и избавления от пороков тело подчиняется слову.

Образ доктора в «Набеге»

Однако особенности патографии, описанные выше, через несколько лет будут критически переосмыслены в «Набеге» (1853). Весной 1851 года Толстой отправляется на Кавказ. 12 июня он оставляет в дневнике следующую запись: «Меня поразили 3 вещи: 1) разговоры офицеров о храбрости. Как заговорять о комнибудь. Храбрый он? Да, так. Все храбры. Такого рода понятия о храбрости можно объяснить вот как: — Храбрость есть такое состояние души, при котором силы душевные действуют одинаково, «при каких бы то ни было обстоятельствах. Или напряжение деятельности, лишаящее сознания опасностей. Или есть два рода храбрости: моральная и физическая. Моральная храбрость, которая происходит от сознания долга, и вообще от моральных влечений, а не от сознания опасности. Физическая та, которая происходит от физической необходимости, не лишая сознания опасности, и та, которая лишает этого сознания» (Толстой. Т. 46; с. 64). Здесь, как и в более ранних дневниковых записях, писатель пытается раскрыть, уяснить для себя и упорядочить заинтересовавшие его высказывания и явления путем прямого объяснения и расчленения на составляющие. Кроме того, примечательным является выделение «морального» и «физического» родов храбрости — Толстой использует тот же понятийный аппарат, те же структуры, что и в своих многочисленных сводах правил («Правила внутренняя или в отношении к самому себе разделяются на правила образования нравственного и правила образования телесного» (Толстой. Т. 46; с. 264), «Источник всех чувств есть любовь вообще, которая разделяется на два рода любви <...>» (Толстой. Т. 46; с. 267)). Следовательно, логика первых опытов письма прослеживается и в этом фрагменте.

Впрочем, в это время уже наблюдаются существенные изменения в ведении дневника. Выработка «методологии самонаблюдения» уступает место занятиям литературой: Толстой делает наброски портретов и пейзажные зарисовки, размышляет над вопросами, связанными с формой литературного произведения, упражняется в «мелочности» и «генерализации». Уже в приведенной выше цитате можно усмотреть противоречие между позицией писателя, ухватившего материал для своей работы, и педагога, занимающегося разъяснением этого материала. Неслучайно попытка определить сущность «храбрости» не будет оставлена автором, а перерастет в художественное осмысление, итогом которого станет «Набег».

В «Набеге» заметно меняется патография Толстого. Рассказ, нужно отметить, не изобилует описаниями смерти, болезни, лечения, потому подробнее разберём кульминационную сцену, в которой раненый Аланин встречается с доктором.

Роль врача в ней, как кажется, минимальная: «Приехавший доктор принял от фельдшера бинты, зонд и другую принадлежность и, засучив рукава, с ободрительной улыбкой подошел к раненому.

— Что, видно, и вам сделали дырочку на целом месте, — сказал он шутливо-небрежным тоном, — покажите-ка». ¹⁴² Его манипуляции, которые, по идее, должны быть связаны со спасением жизни, обрываются следующей фразой раненого: «Оставьте меня, — сказал он чуть слышным голосом, — всё равно я умру» (Толстой. Т. II; с. 29). После нее фигура доктора, его слова и действия становятся просто избыточными, отрицаются в самом повествовании (но не извлекаются из него!), так как знанием о жизни и смерти наделен сам Аланин. Напомним, что в дневнике истинная патология также доступна лишь самому пациенту. У врача и у больного разные взгляды на болезнь. Когда один ищет её проявления на теле, другой чувствует их внутри себя. Новым становится появление медицинской оптики.

В то же время медицинскую деятельность, представленную в данном отрывке, нельзя охарактеризовать негативно. Согласимся в этом с мнением В. Порудоминского: «Портрет военного доктора выписан не слишком доброжелательно. По мысли автора, он не находит правильного тона ни в разговоре с больным, ни в своих действиях подле него. Между тем, его действия, может быть, не заслуживают серьезных упреков. Еще не осмотрев раны, он пытается успокоить пациента. Затем знакомится с характером ранения. Когда же видит, что дело безнадежно, отступает, не приносит раненому дополнительных страданий». ¹⁴³ Доктор не вредит, но и не может помочь. Пожалуй, именно, он, а не раненый, кажется в сцене беспомощным.

В первых вариантах этой сцены образ доктора близок литературной традиции XVIII века и напоминает врача-шарлатана ¹⁴⁴. Причем в этом образе доминируют две черты. Первая — опьянение: «Докторъ былъ пьянь и началъ что-то шутить; рука его такъ тряслась, что онъ попадалъ вмѣсто раны зондомъ въ носъ» (Толстой. Т. 3; с. 225); «Прѣхавшій докторъ, сколько я могъ замѣтить по нетвердости въ ногахъ и потнымъ глазамъ, находился не въ приличномъ положеніи для дѣланія перевязки» (Толстой. Т. 3; с. 237). Вторая — вредительство: «Докторъ такъ неловко щупаль рану и безъ всякой надобности давилъ ее трясущимися пальцами, что выведенный изъ терпѣнія раненый съ тяжелымъ стономъ отодвинулъ его руку» (Толстой. Т. 3; с. 237). Обе будут отвергнуты автором.

Главной чертой доктора станет излишняя веселость: «<...> с ободрительной улыбкой подошел к раненому» (Толстой. Т. II; с. 29); «<...> сказал он шутливо-небрежным тоном — покажите-ка» (Толстой. Т. II; с. 29); «<...> в выражении, с которым он взглянул на веселого доктора, были удивление и упрек, которых не заметил этот последний» (Толстой. Т. II; с. 29). Действия же его станут безвредными и бессмысленными: «Он принялся зондировать рану и осматривать ее со всех сторон; но выведенный из терпения раненый с тяжелым стоном отодвинул его руку...» (Толстой. Т. II; с. 29). Тяжелый стон раненого в последнем варианте текста обусловлен не характером действий доктора («неловко щупаль рану», «безъ всякой надобности давилъ ее трясущимися пальцами»), но скорее самим фактом прикосновения к телу.

Впрочем, кроме тени литературной традиции, есть у этой сцены и вполне конкретный биографический источник. В письме к брату Сергею от 24 июня 1852 года (работа над рассказом к этому времени уже шла) Толстой рассказывает об одном случае, свидетелем которого он стал и «под впечатлением» от которого некоторое время находился. Ночью писатель проснулся от «страшного шума». Во двор привезли хозяина дома, раненого ¹⁴⁵ в левую грудь и правую руку неким «Татарином». Сцена, как отмечает автор — «трогательная

¹⁴² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 100 т. М., 2002. Т. 2. С. 29. Далее цитаты из «Набега» и «Рубки леса» приводятся по этому изданию с указанием: «Толстой» — а также номера тома римскими и страницы арабскими цифрами, разделенными точкой с запятой.

¹⁴³ Порудоминский В. Если буду жив, или Лев Толстой в пространстве медицины. СПб., 2012. С. 133.

¹⁴⁴ Об образе врача в литературе XVIII века см. в работе Е. А. Иваньиной «На пересечении границ: врач в русской литературе» (Иваньинова А. Е. На пересечении границ: врач в русской литературе // Характерологические стратегии в русской литературе. Воронеж, 2013. С. 46–155).

¹⁴⁵ В «Набеге» и в письме, что крайне примечательно и что косвенно указывает на текстовую близость, Аланин и «мой хозяин» замещаются словом «раненый».

и смешная»: «Посередине двора весь въ крови сидитъ человекъ, а кругомъ него столпилась огромная пьяная компанія» (Толстой. Т. 59; с. 184). Разрешается она следующим образом: «Наконецъ ужъ я послалъ за Докторомъ и самъ перевязалъ рану. Тутъ прибѣжалъ мертвецки пьяный фершель, сорвалъ мою повязку и еще разъразбередилъ рану, наконецъ прибѣжалъ Докторъ и еще разъ перевязалъ» (Толстой. Т. 59; с. 184–185). Здесь присутствует и опьянение, которым отмечена вся атмосфера, а не только один персонаж; и вредительство, которым последовательно занимаются «мертвецки пьяный фершель» и «Докторъ, который всё шутить». Кроме того, знание о смерти также закреплено за самим «раненым». Он не наблюдает его по симптомам, как это делает повествователь («Онъ очень плохъ, харкаетъ кровью, это вѣрный признакъ смерти, но говорить и только морщится» (Толстой. Т. 59; с. 185)), но уверен в нем: «Я сейчасъ заходилъ къ нему и никакъ не могъ разувѣрить его, что онъ умретъ» (Толстой. Т. 59; с. 185).

Автор значительно меняет образ доктора: он не приносит вред пациенту, но и не может его вылечить. Можно подумать, что это лишь следствие его стремления избавиться от «сатиры» в повествовании: «Все сатирическое не нравится мнѣ, а такъ [какъ] все было въ сат[ирическомъ] духѣ, то все нужно передѣлывать» (Толстой. Т. 46; с. 151). Но само присутствие доктора в сцене этим не объясняется. Думается, этот герой необходим как носитель иного знания о болезни и лечении. В дневниках, напомним, о докторе не говорится ни слова, нет свидетельств постороннего взгляда. Появление доктора в рассказе симптоматично.

Переосмысление патографии

Итак, доктор в «Набеге» — персонаж, в некотором смысле, бесполезный, лишний: его знание абсолютно проигрывает в сложившейся ситуации знанию пациента, манипуляции доктора над его телом неуместны. Несмотря на это патология, фиксируемая доктором, естественно, никуда не исчезает: «— Что, видно, и вам сделали дырочку на целом месте <...>» (Толстой. Т. II; с. 29). Ее же, к слову, чуть раньше отмечает и повествователь: «На белой рубашке под расстегнутым сюртуком виднелось небольшое кровавое пятнышко» (Толстой. Т. II; с. 28). Примечательно, что и в «Рубке леса» (1855), где также появляется «раненый», наблюдаем похожее описание: «Рана его была в животе, но в ней почти не было крови; лоб же он разбил о пень во время падения» (Толстой. Т. II; с. 67).

В вышеупомянутом рассказе обнаруживается еще одна примечательная особенность. Юнкер поначалу видит иную картину ранения: «Всё это я разобрал гораздо после; в первую минуту я видел только какую-то неясную массу и ужасно много, как мне казалось, крови» (Толстой. Т. II; с. 67). Изначально всё тело воспринимается как «неясная масса», оно деформируется до такой степени, что в нем ничего не получается разобрать. Кроме того, особо подчеркивается обилие крови, вытекающей из раненого. Замечают это и другие: «Никто из солдат, заряджавших орудие, не сказал слова, только рекрутик пробормотал что-то вроде: “Вишь ты как, в кровь” <...>» (Толстой. Т. II; с. 67). Однако на самом деле покрывается кровью не все тело, а лишь отдельный его участок: «Лоб его был весь в крови, и по правому глазу и носу текла густая красная струя» (Толстой. Т. II; с. 67). А самое интересное, что кровотечение вовсе не является смертельным признаком, хотя люди, находящиеся вокруг раненого, воспринимают это именно так. Рана, несущая смерть, имеет минимальное физическое проявление.

Натуралистические подробности, которые порождают в душе наблюдателей «зрелища» мысль о смерти, не имеют ничего общего с реальной угрозой для раненого. Герои рассказа сталкиваются с иллюзией моментального уничтожения человека, превращения его в «неясную массу». Настоящее же проявление смерти удастся увидеть юнкеру лишь при близком контакте с телом солдата, получившего ранение: «Ужасно тяжелое чувство произвел во мне вид его голый, белой и здоровой ноги, когда с нее сняли сапог и развязывали черес» (Толстой. Т. II; с. 68).

«Тяжелое чувство» герой испытывает при виде целого и здорового тела, на котором еще не проявились следы гибели. Не кровопотеря и увечья находятся в фокусе толстовского описания, но именно разрыв, нарушение целостности, за которым необратимо следует смерть: «Здоровое, широкое лицо его в несколько секунд совершенно изменилось: он как будто похудел и постарел несколькими годами, губы его были тонки, бледны и сжаты с видимым напряжением; торопливое и тупое выражение его взгляда заменил какой-то ясный, спокойный блеск, и на окровавленных лбу и носу уже лежали черты смерти» (Толстой. Т. II; с. 67–68). Легко предположить, что и в этом случае появление фигуры доктора было бы неуместным.

Категория «целого» («единого»/«всеобщего»/«всеобъемлющего») в текстах писателя является одной из центральных. Появляется она уже в первой дневниковой записи: «Для этого образуй твой разум так, что бы онъ былъ сообразенъ съ цѣлымъ, съ источникомъ всего, а не съ частью, съ обществомъ людей; тогда твой разумъ сольется въ одно съ этимъ цѣлымъ, и тогда общество, какъ часть, не будетъ имѣть вліянія на тебя» (Толстой. Т. 46; с. 4). «Целое» есть «источник всего», обладающий важнейшей характеристикой — истинностью. Приобщение к «целому», по логике писателя, открывает истинный взгляд на вещи, позволяет обрести порядок, а с ним — счастье. Позже эта категория в толстовских текстах реализуется и на других уровнях.

Более того, Толстой однажды замечает, как часть неожиданно становится целым: «Иногда бываетъ, что нечаянно смотришь на одну только траву, и трава дѣлается не частностью, а цѣлымъ міромъ съ своими разнообразными членами» (Толстой. Т. 47; с. 182). Видит он целостность и в отдельном человеке: «У моихъ пріятелей литераторовъ, старыхъ холостяковъ, у всѣхъ одна общая грустная черта: встрѣчаясь съ человѣкомъ, они считаютъ необходимымъ впередъ опредѣлить себѣ его характеръ и потомъ это мнѣніе берегутъ, какъ красивое произведеніе ума. Съ такимъ искусственнымъ мелкимъ знаніемъ нельзя любить и поэтому знать человѣка. В[алерія] цѣльная натура, поэтому надо особенно осторожно обращаться съ ней, и ежели наши отношенія будутъ существовать, то мнѣ надо поддѣлываться подъ ея цѣльность, а не ее портить сомнѣніемъ» (Толстой. Т. 47; с. 199). Ищет ее в занятиях литературой: «Зачѣмъ такъ тѣсно связана поэзія съ прозой, счастье съ несчастіемъ? Какъ надо жить? Стараться ли соединить вдругъ поэзію съ прозой, или насладиться одною и потомъ пуститься жить на произволь другой? — Въ Мечтѣ есть сторона, которая лучше дѣйствительности; въ дѣйствительности есть сторона, которая лучше мечты. Полное счастье было бы соединеніе того и другаго» (Толстой. Т. 46; с. 65).

Таким образом, доктор в «Набеге» определяет патологию не по-медицински, а по-толстовски. Однако действует неправильно: он пытается внешне и механически восстановить утраченную целостность своего пациента. На верный для последнего путь к восстановлению скорее указывает капитан Хлопов: « — Скажите лучше: так Богу угодно, — повторил капитан» (Толстой. Т. II; с. 29), — так как движение к целому — это движение внутреннее, прежде всего.

Чуть раньше повествователь замечает еще одну патологию, связанную не с нарушением тела, но с нарушением психики, выраженную крайне примечательным сравнением: «Невольнo приходило сравнение человека, который сплеча топором рубил бы воздух» (Толстой. Т. II; с. 23). Сравнение это относится ко всем участникам набега, за исключением повествователя, а само поле боя в таком случае весьма напоминает дом умалишенных. Корни своеобразной болезни обнаруживаются также в нарушении целостности. «Истинно величественное зрелище», наполненное стоном земли, пальбой, огнем и дымом, с точки зрения повествователя, нарушается движением, одушевлением и криками людей. Именно вовлеченность участников зрелища пугает «волонтера».

Вот еще один пример: «В это время с быстрым неприятным шипением пролетает неприятельское ядро и ударяется во что-то; сзади слышен стон раненого. Этот стон так странно поражает меня, что воинственная картина мгновенно теряет для меня всю свою прелесть; но никто, кроме меня как будто не замечает этого: майор смеется, как кажется, с

большим увлечением; другой офицер совершенно спокойно повторяет начатые слова речи; генерал смотрит в противоположную сторону и со спокойнейшей улыбкой говорит что-то по-французски» (Толстой. Т. II; с. 23). Раненый, за которым стоит ежесекундная реальность уничтожения, также нарушает целое. Для повествователя воодушевление несовместимо со смертью.

В следующей главе войска занимают аул, на который совершался набег. Описание этого поселения скорее не конкретное, но эмблематическое: речка, на берегу которой стоят сакли, расположенные между садом и кладбищем: «Длинные чистые сакли с плоскими земляными крышами и красивыми трубами были расположены по неровным каменистым буграм, между которыми текла небольшая река. С одной стороны виднелись освещенные ярким солнечным светом зеленые сады с огромными грушевыми и лычевыми деревьями; с другой — торчали какие-то странные тени, перпендикулярно стоящие высокие камни кладбища и длинные деревянные шесты с приделанными к концам шарами и разноцветными флагами. (Это были могилы джигитов.)» (Толстой. Т. II; с. 23–24). В этой зарисовке отражается идея целостного и цикличного восприятия мира. Свет сада явно противопоставляется тени кладбища, а жизнь людей вклинивается в это противопоставление.

К. А. Нагина в монографии «Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого» (2012), справедливо указывает: «Уже в последней части трилогии “Детство. Отрочество. Юность” Толстой открыл способность сада воздействовать на человека, внушая ему благие мысли о его принадлежности к миру в целом, о его тождественности с природой и даже Богом».¹⁴⁶ Несмотря на немногословность описания, мы считаем, что подобные мысли уже называют в «Набеге».

Во время разграбления аула повествователь наблюдает примечательную в свете нашего рассуждения сцену. Добычей донских казаков становится козленок, которого они тут же хотят зарезать. Однако звуки, напоминающие плач ребенка, пугают «молодого прапорщика»: «Но в то же самое время с разгоревшимся, испуганным лицом вдруг выбежал из-за угла хорошенький прапорщик и, махая руками, бросился к казакам.

— Не трогайте, не бейте его! — кричал он детским голосом.

Увидев офицера, казаки расступились и выпустили из рук белого козленка. Молодой прапорщик совершенно растерялся, забормотал что-то и со сконфуженной физиономией остановился перед ним. <...>

— Я думал, что это они ребенка хотят убить, — сказал он, робко улыбаясь» (Толстой. Т. II; с. 25). Этот поступок не только дает представление о возрасте и характере Аланина, но и позволяет подчеркнуть отклонение в сознании людей, порожаемое набегом. Бессмысленное и безнаказанное насилие над ребёнком допускается в пространстве, охваченном войной. Трепетное отношение к человеческой жизни пропадает под влиянием неоднократных убийств. Набег в рассказе предстает как помешательство.

Исходя из вышесказанного, отметим, что повествователь в рассказе выполняет ту же функцию, что и доктор. Более того, можно сказать, что первый оказывается более квалифицированным, так как выявляет патологии на разных уровнях. В его восприятии мы наблюдаем композицию двойного разрушения целого. Сначала разрушается целое «величественного зрелища» войны, а затем целое отдельного человека на войне.

Функция выявления патологии в «Набеге» прослеживается четко. Функция лечения, пожалуй, полностью не реализуется: здесь уместно говорить лишь о попытках ее реализации. Доктор, осматривающий Аланина, подходит к решению проблемы внешне: он знает лишь о видимом глазу нарушении тела, тогда как раненый точно определяет смертельные процессы внутри себя.

Повествователь же лечит словом. Причем он сам же является и пациентом, когда стремится сделать понятным для себя поведение человека на поле боя. Лечение происходит путем упорядочивания мыслей, разрешения мучительных вопросов. Это напоминает

¹⁴⁶ Нагина К. А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого. Воронеж, 2012. С. 255.

структуру ранних дневниковых записей Толстого, в которых посредством письма, придающего жизни порядок, организуется саморазвитие и самолечение.

Сама идея рассказа, как было отмечено вначале, вырастает из попытки упорядочить и объяснить «храбрость». Однако на привычных конструкциях (по типу «храбрость есть...») автор не останавливается. Всё дело в том, что понятие уже не воспринимается отвлеченно, оно находится в зависимости от ответа на вопрос, четко поставленный в одном из черновых вариантов рассказа: «Вот имянно это-то мнѣ и хочется видѣть: какъ это, человѣкъ, который не имѣетъ противъ другаго никакой злобы, возьметъ и убьетъ его, и зачѣмъ?...» (Толстой. Т. 3; с. 227). Рассудок, который в дневнике играл главную роль в деле лечения, не может дать этот ответ.

Заметим, что лаконичное определение храбрости, данное капитаном Хлоповым («<...> *храбрый тот, который ведет себя как следует*, сказал он, подумав немного» (Толстой. Т. II; с. 8)), повествователь пытается доопределить, ссылаясь на текст Платона, а затем развивает из этого определения более обстоятельное объяснение. Но капитан его не поддерживает, а перенаправляет к юнкеру, который «любит пофилософствовать». Понимания не происходит, а целостность представления о войне, в которое едва добавились две новые координаты «храбрость» и «трусость», нарушается неожиданным переживанием смерти. Соответственно истинность такого определения храбрости в тексте оспаривается. Патология остаётся, а «лечение порядком» не работает.

Рассматривая многочисленные варианты произведения, сравнивая их с итоговой его версией, мы отмечаем изменение структуры текста, которая, по нашему мнению, является своеобразной реакцией на логику порядка, занимающую автора с первых опытов письма, а также на исходную точку написания произведения. Сам повествователь оказывается в некотором отношении близок к доктору: он стремится упорядочить войну в своем сознании подобно тому, как врач — механически восстановить тело.

Здесь уместно вспомнить страницы дневника, на которых проводилось поступательное восстановление развращенной обществом души. Болезнь нарушения целостности, если можно так выразиться, не лечится простым рациональным упорядочиванием. На страницах дневника мы видели, что обретение себя происходит через очищение от «посторонних» влияний, через «разумное» возвращение к самому себе. Теперь же за обретением целостности проглядывает хрупкое чувство связи с жизнью, с миром в целом.

В то же время невозможность упорядочивания свидетельствует о том, что в толстовском художественном мире существуют вещи вовсе ему не подлежащие. Одной из них, к слову, наряду со смертью является Бог, о чем мы читаем на страницах дневника этих лет следующее: «Не могу доказать себѣ существованія Бога, не нахожу ни одного дѣльнаго доказательства и нахожу, что понятіе не необходимо. Легче и проще понять вѣчное существованіе всего Міра съ его непостижимо прекраснымъ порядкомъ, чѣмъ существо, сотворившее его» (Толстой. Т. 46; с. 167). Или по-другому: существует высший порядок, недоступный человеческому рассудку, переживаемый как ощущение целостности жизни. *«Нет смерти и нет страдания»*

Наблюдения над толстовской патографией приводят к следующей мысли: патология, болезнь в ранних текстах писателя значительнее, чем лечение. Доктора в «Детстве» (1852), «Набеге», «Севастопольских рассказах» (1855–1856), «Трех смертях» (1859) либо не могут повлиять на недуг, либо причиняют еще большие страдания. Даже в дневнике избавление от «разврата души» не столь важно, сколь само открытие этой перспективы.

Между тем, поиски методов лечения всё же ведутся. В списке задач, которые ставит себе молодой Толстой в 1847 году, вторым пунктом идет изучение практической медицины и части теоретической: «1) Изучить весь курсъ юридическихъ наукъ, нужныхъ для окончательнаго экзамена въ Университетѣ. — 2) Изучить практическую Медицину и часть теоретической. 3) Изучить языки: Французскій, Русскій, Нѣмецкій, Англійской, Итальянской

и Латинской. 4) Изучить Сельское хозяйство, какъ теоретическое, такъ и практическое. 5) Изучить Исторію, Географію и статистику. 6) Изучить Математику, Гимназическій курсъ. 7) Написать диссертацию. 8) Достигнуть средней степени совершенства въ музыкѣ и живописи. 9) Написать правила. — 10) Получить нѣкоторыя познанія въ Естественныхъ наукахъ. 11) Составить сочиненія изъ всѣхъ предметовъ, которые буду изучать» (Толстой. Т. 46; с. 31). Эйхенбаум отмечает, что это не программа реальныхъ занятий, а программа какъ самоцель, не выбивающаяся изъ специфики методологического периода творчества писателя¹⁴⁷. И всё же «сознательное стремление къ развитію всего существующаго» проходитъ черезъ конкретныя области знанія, списокъ ихъ широкъ, но не безграничен. Практическая медицина, ведущая къ избавленію отъ недуга или къ облегченію страданій, находится поначалу во вниманіи Толстого. Затемъ, вместе съ разочарованіемъ въ возможности полнаго подчиненія жизни рассудку, она становится объектомъ критики на протяженіи всего творчества.

Некоторое время Толстой интересуется нетрадиционной медициной. Во время пребыванія на Кавказе онъ записываетъ въ дневникѣ методы леченія местныхъ лекарей, читаетъ статьи посвященныя магнетизму. Въ одной изъ записей даже появляется своеобразное совмещеніе этихъ явленій: «Утромъ были у меня Нагай — лекарь и Япишка. Ежели кто-нибудь дурно отблагодарить за труды Н[агая] л[екаря], то къ нему прикинется болѣзнь, которую онъ вылечилъ. — Шайтанъ. Леченіе сведенныхъ членовъ растираньемъ. Наг[ай] подтверждаетъ мнѣніе, что большая часть странныхъ болѣзней и леченій простаго народа объясняется магнетизмомъ» (Толстой. Т. 46; с. 114). Кроме того, известно, что Толстой въ концѣ 50-хъ годовъ XIX посещаетъ спиритическія сеансы, бываетъ на приеме у магнетизеровъ. Впрочемъ, серьезнаго влияния это на него не оказываетъ. Къ спиритизму и магнетизму онъ относится недоверчиво, а методы леченія кавказскихъ лекарей, появляющіяся въ повести «Казачи» (1863), остаются недоступными для пониманія техъ, кто не включенъ въ миръ природы.

Вопросъ о болѣзни и леченіи будто повисаетъ въ воздухѣ: это нечто недоступное стороннему осознанію, каждымъ въ отдельности переживаемое, некая таинственная область, границы которой могутъ ощущаться окружающими, но пересекаетъ ихъ лишь непосредственно страдающій субъектъ. На самомъ же делѣ Толстой, вновь прибегая къ логикѣ порядка, планомерно подходитъ къ разрешенію этого вопроса въ своихъ религиозно-философскихъ и публицистическихъ произведеніяхъ.

Сущность медицины вновь рассматривается писателемъ уже на фонѣ проблемы социального неравенства въ его трудѣ «Такъ что же намъ делать?» (1886). Леченіе, которое предлагаетъ медицинская наука, не доступно трудящемуся большинству, а потому врачу необходимо поменять среду, перестроить свою деятельность, отталкиваясь отъ условій жизни «рабочаго народа». Толстой отмечает: «Область медицины, какъ область техники, лежитъ еще непочатая. Все вопросы о томъ, какъ лучше разделять время труда, какъ лучше питаться, чемъ, въ какомъ видѣ когда, какъ лучше одеваться, обуваться, противодействовать сырости, холоду, какъ лучше мыться, кормить детей пеленать и т.п., именно въ техъ условіяхъ, въ которыхъ находится рабочій народъ, — все эти вопросы еще не поставлены» (Толстой. Т. 25; с. 359–360). Для писателя очевидно, что «истинной» медицины еще не существуетъ. Различенію «истиннаго» и «ложнаго» способствуетъ не уединеніе, какъ это было въ дневникѣ, а приобщеніе къ другимъ черезъ трудовую деятельность. При этомъ те задачи, которые писатель ставитъ передъ «истинной» медициной, ограничиваются областью гигиены. Нетъ необходимости вторгаться въ тело больнаго, достаточно научить здороваго, какъ меньше болѣть.

Приверженность къ методамъ, находящимся на границѣ медицины и педагогики, въ текстахъ Толстого сохраняется. Вновь обученіе связано съ идеей упорядочиванія жизни. Нужно преподавать «рабочему народу» правильныя способы организационной телесной деятельности, исходящія изъ условій существованія трудящихся. Это не столько способствуетъ леченію, сколько предотвратитъ само возникновеніе большинства заболѣваній.

¹⁴⁷ Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. С. 19.

«Истинная» медицина, по Толстому, никак не связана с контактом руки врача с телом пациента, с избавлением от телесного недуга, с облегчением страданий. Порядок силлогизмов, наблюдаемый в дневнике 1847 года, сменяется поддержанием порядка, на который указывает сама жизнь человека: «Обязанность человека борьбы с природою для приобретения средств жизни всегда будет самой первой и несомненной из всех других обязанностей, потому что обязанность эта есть закон жизни, отступление от которого влечет за собой неизбежное наказание — уничтожение или телесной, или разумной жизни человека» (Толстой. Т. 25; с. 381). Медицина должна чтить «закон жизни» и помогать наилучшим образом исполнять его.

Физический труд в тексте Толстого тесно связан со здоровьем. Причем он всегда идет на пользу человеку: «На вопрос о том, не расстроил ли бы этот непривычный труд здоровья, необходимого для возможности служения людям, оказалось, что несмотря на положительные утверждения знаменитых врачей, что физический напряженный труд, особенно в мои года, может иметь самые вредные последствия (а что лучше шведская гимнастика, массаж и т.п. приспособления, долженствующие заменить естественные условия жизни человека), оказалось, что чем напряженнее был труд, тем я сильнее, бодрее, веселее и добрее себя чувствовал» (Толстой. Т. 25; с. 384–385). Переизбыток невозможен: человек получает энергию из пищи, а расходует её в труде. Равенство полученного и потраченного дарует здоровье. Именно энергия, не находящая выхода, является причиной возникновения большинства патологий: поглощение в этом случае становится самоцелью, порядок взаимоотношений между человеком и миром нарушается.

Современная Толстому медицина, подменяющая естественные условия жизни человека, попросту не нужна при условии исполнения человеком своей главной обязанности. Труд же становится своеобразным лекарством только в извращенных условиях человеческого бытия. Впрочем, это лекарство не прописывает врач, в его посредничестве нет необходимости.

Между тем, жизнь в борьбе с природой полностью не избавляет от болезни и смерти. Об этом Толстой размышляет в своем религиозно-философском труде «О жизни» (1887). Всматривание в тело, в механику заболевания, по Толстому, не позволяет дать ответ на вопрос о причинах и целях страдания: «Объяснения рассудочные ничего не объясняют. Рассудочные объяснения всех таких явлений всегда минуют самую сущность вопроса и только еще убедительнее показывают неразрешимость его. Я заболел оттого, что залетели туда-то такие-то микробы <...>» (Толстой. Т. 26; с. 424). Толстовская мысль не допускает случайностей, не позволяет явлениям существовать сколько-нибудь разрозненно. Она нуждается в «генерализации», в некоторой постоянной соотнесенности с главной идеей: «И в самом деле, если мы под жизнью разумеем жизнь, а не подобие ее, если истинная жизнь есть основа всего, то не может основа зависеть от того, что она производит: не может причина происходить из следствия, не может течение истинной жизни нарушаться изменением проявления ее» (Толстой. Т. 26; с. 421). Стремление к объяснению и упорядочиванию преодолевает непроницаемую границу большого существа¹⁴⁸. Однако страдание не подвергается наблюдению, его просто нет: «Для человека, живущего по своему закону, нет смерти и нет страдания» (Толстой. Т. 26; с. 435).

Во введении к рассматриваемому сочинению Толстой упоминает популярное в то время определение жизни, данное М. Ф. К. Биша в его работе «Физиологические исследования о жизни и смерти»¹⁴⁹ (1800): «Опредѣленіе жизни отыскивають въ отвлеченныхъ соображеніяхъ; я полагаю, что его найдутъ въ этомъ общемъ положеніи: *жизнь сеть совокупность отправлений, противящихся смерти*».¹⁵⁰ Тела, «одаренные

¹⁴⁸ Нужно отметить, что этому шагу сопутствует желание писателя создавать нехудожественные тексты.

¹⁴⁹ На русский язык произведение было переведено в 1865 году П. А. Бабиковым.

¹⁵⁰ Биша М. Ф. К. Физиологические исследования о жизни и смерти. С. 1.

жизнью», по Биша, сопротивляются действию других тел (органических и неорганических) до тех пор, пока сила противодействия не иссякает.

Толстой с таким определением категорически не согласен. Он усматривает начало «истинной» жизни человека в моменте «отрицания блага животной личности». Можно сказать, что именно упорядочивание, подчинение тела знаменует рождение «разумного сознания». «Истинная» жизнь не есть жизнь тела, потому что оно осознается посредством разума. Сама способность к познанию для «истинной» жизни первична. Эти рассуждения, зародившиеся еще на первых страницах дневника, обстоятельно развивается в философском труде.

Особенности толстовской гносеологии во многом объясняют его патографию. Суждения писателя о познании звучат в духе радикального рационализма: «Разум не может быть определяем, да нам и незачем определять его, потому что мы все не только знаем его, но только разум один и знаем» (Толстой. Т. 26; с. 347–348). Внешний мир дается не в непосредственных ощущениях, а полном соответствии познаваемого «законам разума». Кроме того, «истинное» познание в тексте Толстого невозможно отделить от «стремления к благу»: его отсутствие которого указывает на ложность мысли. Человек преодолевает «животную» единичность в постоянном осуществлении общего «блага», тем самым разрывает границы собственного тела. Конфликт, обозначенный в определении жизни по Биша, преодолевается Толстым.

А потому во врачевании тела нет необходимости. Нет нужды искать пути избавления от страдания, нет нужды бороться со смертью, так как патология и умирание – это часть порядка, а не то, что его нарушает. Болезнь не угрожает жизни человека, а дает представление о границах тела и о безграничности разума. Болезни нет для тех, кто привёл свою жизнь к порядку, а с ним обрел целостность, которую не может нарушить животное существование.

Печатные бюллетени о здоровье Л.Н.Толстого конца XIX — начала XX веков как часть «медицинского текста» русской литературы

В свете актуализированного в последнее десятилетие в отечественном литературоведении интереса к изучению социокультурных механизмов, влияющих на формирование писательских репутаций,¹⁵¹ представляется своевременным исследование и выявление механизмов задействованных в формировании репутации Л. Н. Толстого.

В этой работе мы коснемся лишь некоторых аспектов заявленной проблемы, что связано с целым рядом причин: с масштабностью личности Толстого, чрезвычайной творческой активностью писателя, необычайно развитым в годы жизни Толстого информационным пространством... И самое главное. Толстой при жизни снискал такую мировую славу, какой не знал ни один русский писатель — этот факт а priori указывает на целый комплекс социокультурных механизмов, формировавших такой образ писателя. К началу 1900-х гг. творческая деятельность Л. Н. Толстого получила уже самые высочайшие оценки, а определение, данное Тургеневым, «великий писатель земли русской» не подлежало сомнению, прочно вошло в широкое употребление и дополнялось новыми яркими характеристиками: «титан духа», «гений простоты», «великий учитель» и т. д. Апофеозом мировой славы стал август 1908 года и ноябрь-декабрь 1910 года. 28 августа 1908 года сотни газет Российской империи, несмотря на увещевания властей не посвящать Толстому выпуски, вышли с обширными статьями, посвященными 80-летнему юбилею писателя. Соответственно в ноябре-декабре 1910 года на протяжении более месяца пресса всего мира говорила только об уходе старца из Ясной Поляны и последующей смерти, переместив политические и другие события на периферийные колонки газет.

Одной из важных составляющих в конструировании популярности Л. Н. Толстого в обществе были процессы, связанные с приданием широкой огласке интимных сторон жизни писателя и его семьи, о чем многие публицисты говорили еще при его жизни.¹⁵² Ясная Поляна была местом массового паломничества, куда мог прийти любой и спросить у старца совета «как жить дальше», в прессу попадали сведения о личной жизни писателя и его окружения, публиковались письма (часто факсимиле), отрывки из его дневников, заранее анонсировались произведения, подогревая интерес у публики. Кстати, именно с именем Л. Н. Толстого связано развитие в России жанра интервью (или как тогда чаще писали «литературная беседа») — публикации такого характера доносили до читателя не только важные факты интимной жизни, но и опосредованно сам голос Толстого.¹⁵³ Все это приводило к росту популярности мыслителя, которая увеличивалась с каждым годом, а также к всевозможным мистификациям и спекуляциям. Например, в 1891 году журналист

¹⁵¹ См., наприм.: *Рейтблат А. И.*: 1) От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009. 448 с.; 2) Как Пушкин вышел в гении: историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М., 2001. 336 с.; *Богомолов Н. А.* Литературная репутация и эпоха // *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 57-66; *Захарова М. М.* Формирование литературных репутаций Б. А. Пильняка и Е. В. Замятина в советской публицистике 1920-х-1930-х гг. Автореф... канд. филол наук. М., 2006; *Потапова Г. Е. А. С.* Пушкин и русская критика его времени: становление литературной репутации А. С. Пушкина. Автореф... канд. филол наук. СПб., 1994; *Моргулис Т. М.* Литературная репутация Н. А. Полевого. Автореф... канд. филол наук. М., 1997; *Львова И. В.* Литературная репутация Ф. М. Достоевского в США: 1940-1960-е годы. Автореф... канд. филол наук. Петрозаводск, 2000; *Гараев А. И. М. П.* Арцыбашев: история формирования литературной репутации. Автореф... канд. филол наук. Казань, 2008; и др.

¹⁵² См. статьи: *Карабчевский Н.* В Оптиной Пустыни // Петербургская газета. 1910. 1 нояб. (№ 300). С. 3; *Рославлев [И. И. Колышко].* Мысли // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. 3 нояб. (№ 247). С. 1-2; *Варварин В.* [В. В. Розанов]. Язычество и христианство в Ясной Поляне: (к уходу Л. Н. Толстого) // Русское слово. 4 нояб. (№ 254). С. 1; *Азов Вл.* [В. А. Ашкинази]. Под стекляннным колпаком // Речь. 4 нояб. (№ 303). С. 2; и др.

¹⁵³ Такие статьи были собраны В. Я. Лакшиным в отдельный том, см.: *Интервью и беседы с Львом Толстым / Сост., вступ. ст. и комментарий В. Я. Лакшина.* М., 1986. 525 с.

«Нового времени», заметил: «Несколько лет тому назад, мне рассказывал один очень правдивый немец, что когда кому-нибудь из мелкого люда в Берлине понадобятся деньги, он садится и пишет о России, не имея о ней ни малейшего понятия. Теперь у нас, русских, совершается нечто в том же роде по отношению к графу Л. Н. Толстому. Все, что о нем пишут, с удовольствием печатается в журналах, с жадностью читается публикой. И вот всякий, желающий получить несколько рублей или обратить на себя внимание, или страдающий манией авторства, печатает, что попало о нашем знаменитом писателе, вдаваясь в подробности неверные и не правдоподобные».¹⁵⁴ Эта заметка была вызвана реакцией на появившуюся статью-мистификацию в «Курском листке», в которой сообщались ложные сведения об обитателях Ясной Поляны: о том как Л. Н. Толстой «чешет волосы всей пятерней» и собеседниках писателя, его дочерях «Любови <так!> и Надежде Львовнах <так!>».¹⁵⁵

Важнейшими материалами, носящими исключительно интимный характер, значительно воздействовавшими на публику, способствовавшими росту популярности и одновременно являющимися следствием огромной популярности писателя были сообщения о состоянии здоровья.

Информация о самочувствии Толстого стала проникать в прессу еще в 1880-е – 1890-е гг. В это время подобные сообщения еще не выплывали в отдельные заметки с заголовками, а представляли собой интегрированные реплики, вмонтированные в репортажи корреспондентов, побывавших в Ясной Поляне. Так, например, корреспондент «Нового времени» А. Молчанов в своей статье «В Ясной Поляне» пишет: «Посетив вчера графа Л. Н. Толстого, я могу сообщить приятную весть: напугавшие всех жестокие приступы его старой болезни печени прошли и здоровье маститого писателя, видимо, поправляется. Он очень похудел, ослаб, но энергия его супруги и такт доктора Руднева победили отвращение графа к медицинской помощи и советам: он аккуратно пьет эмскую воду, педантически исполняет предписанные ему условия гигиены и согласился пользоваться в течение лета кумысом, для чего будет выписан специалист из Самарской губернии».¹⁵⁶ Далее в статье передается беседа журналиста с писателем. До 1900-х гг. таких сообщений появлялось немного. Но все-таки корреспонденты, навещавшие писателя, проникавшие в интимные стороны семейной жизни Толстых, не забывали интересоваться и здоровьем старца. Важно отметить, что сам Толстой и его окружение были не только объектами информирования, но и поставщиками информации. Например, в 1900 году была напечатана заметка: «Сотрудник “Новостей дня” на днях сопровождал графа Л. Н. Толстого на прогулке и сообщает, что в настоящее время Л. Н. Толстой ничего нового не пишет <...> Во время прогулки Толстой не пропустил ни одного нищего, чтобы не подать ему. В Охотном ряду он купил себе яиц и сказал своему случайному спутнику: “Единственное, что разрешаю себе теперь после болезни”».¹⁵⁷

Впрочем, в прессе в 1880-е–1890-е гг. в большей степени было принято говорить не проблемах в самочувствии Толстого, а, напротив, о его богатырском здоровье.¹⁵⁸

В конце 1890-х начале 1900-х гг. сообщения о самочувствии Толстого стали принимать самостоятельный характер: появляются заметки о состоянии здоровья, отдельные статьи, сообщения, дезавуирующие различные слухи о болезнях и недомоганиях писателя. Всплеск подобных корреспонденций приходится на 1900–1902 гг., когда Толстой серьезно заболевает: сначала в 1900-м — грудной жабой, а затем в 1901-м в Гаспре — воспалением

¹⁵⁴ Е. Несколько слов о посетителях Ясной Поляны // Новое время. 1891. 11 февр. (№ 5372).

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ Молчанов А. В Ясной Поляне: (корреспонденция «Нового времени») // Новое время. 1890. 7 июня. (№ 5125).

¹⁵⁷ Новое время. 1900. № 8574.

¹⁵⁸ За рамками данной статьи мы оставляем реплики о психологическом состоянии здоровья писателя, которое также было объектом внимания и осмысления современников. Отметим, что внимание к психологическому состоянию писателя проявляли внимание такие известные врачи начала XX века, как М. Нордау и Ц. Лоброзо. Подробнее см. о этом в кн.: Сироткина И. Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века. М., 2008. С. 101–153.

легких. С этого времени сообщения о здоровье Толстого стали носить уже самостоятельный и постоянный характер. Мы не останавливаемся на описании самого хода болезни — все события 1900–1901 года изложены в биографических работах, частично освещены в «Летописи жизни и творчества Л. Н. Толстого», к тому же еще и при жизни писателя (в 1908 году) все эти события были описаны в мемуарном очерке П. Буланже. В нем, в частности, сообщалось: «...Болезнь Льва Николаевича, как помнят многие, стала известна всему читающему миру, скоро так же стало известно намерение перевести его на южный берег Крыма. Со всего мира сыпались запросы о ходе болезни, предложения ехать за границу...». ¹⁵⁹ Однако отметим, что обращение к корреспонденциям 1900–1902 гг. позволяет значительно расширить существующие в биографической литературе представления о ходе болезни Толстого: здесь подробнейшим образом описывается физиологическое состояние писателя. И эти описания поражают своей педантичностью, к примеру, в одной из таких корреспонденций сообщалось: «У больного — была старая малярия; затем приходилось считаться с атонией кишечника. Застарелым недугом была и грудная жаба, припадок которой свалил больного 24 января. Затем началось бурное воспаление плевры левого легкого, то есть плевропневмония. Затем воспаление перешло и на другое, оставшееся чистым легкое. Увеличился экссудат. Процесс воспалительный разрешился очень медленно, а правильное будет предположить, что он вовсе не разрешался. Деятельность сердца находилась в совершенно нормальных рамках. Уже первые дни заболевания пульс был страшно высоким, — доходил до 180 ударов в минуту, при полнейшей слабости. Это сопровождалось грубыми и резкими переборами. Впоследствии пульс упал до 82, деятельность сердца несколько поднялась». ¹⁶⁰

В феврале 1902 года наметилось критическое положение в здоровье Л. Н. Толстого, впрочем, некоторое время спустя кризис миновал, что стало достоянием всего мира. Кризис болезни Л. Н. Толстого стал объектом обсуждения литературной общественности: хорошо известны письма Горького к В. А. Поссе, А. П. Чехова к О. Л. Книппер с сообщениями о безнадежном положении писателя. ¹⁶¹ В прессу отправлялись распоряжения с объяснениями действий печати на случай смерти Толстого, такие же распоряжения получали и представители власти и духовенства. ¹⁶²

По всей видимости, именно в конце 1901–1902 года на протяжении нескольких месяцев частная жизнь писателя становится объектом подробнейшего описания и обсуждения в прессе. Именно с этого момента в печати различные статьи о Толстом непременно сопровождалась и репликами о состоянии его здоровья. Тогда же впервые появляются корреспонденции, которые можно атрибутировать как Бюллетени о состоянии здоровья Толстого. В биографиях русских писателей этот специфический жанр встречается не очень часто. Вспоминаются, безусловно, бюллетени о состоянии здоровья А. С. Пушкина, которые заботливо вывешивал В. А. Жуковский в специально отведенном месте в квартире на Мойке 12. Бюллетень о состоянии здоровья как жанр прессы, преимущественно, связан с монаршествующими особами. Так в Японии существовала традиция сообщать прессе о последних днях и часах японских императоров, такие же традиции встречаем и в Европейских монархиях, последние дни императоров Николая I и Александра III, также стали достоянием общественности. Исследователями уже подмечено, как болезнь писателя, определенным образом освещенная в прессе оказывает воздействие на общественность. Так, например, о болезни Н. А. Некрасова, в работе *Барскова П., Боргданова А. Весслинг Р.*, написанной в соавторстве отмечается: «Болезнь поэта, представленная в его последних стихотворениях в виде регулярно публиковавшегося лирического дневника, была воспринята

¹⁵⁹ Б-е. [Буланже П.]. Минувшие годы. 1908. № 9. С. 33–68.

¹⁶⁰ [Б. п.]. Болезнь Л. Н. Толстого // Донская речь. 1902. 14 февр.

¹⁶¹ См.: Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого: 1891–1910. М., 1960. С. 405–406.

¹⁶² См. там же.

как подлинная общественная трагедия».¹⁶³ А ранняя смерть Надсона, умершего в от туберкулеза, часто сопоставляемая в прессе с историей дуэли и смерти Пушкина, стала поводом для канонизации поэта.¹⁶⁴

Безусловно, подробнейшее обсуждение здоровья Л. Н. Толстого определенным образом воздействовало на читающую публику. В этом контексте известная запись от 29 мая 1901 года в дневнике Алексея Сергеевича Суворина приобретает дополнительные коннотации: «Два царя у нас: Николай второй и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой несомненно колеблет трон Николая и его династии. Его проклинаяют, Синод имеет против него свое определение. Толстой отвечает, ответ расходится в рукописях и в заграничных газетах. Попробуй кто тронуть Толстого. Весь мир закричит, и наша администрация поджигает хвост. Сипягину ничего не остается, кроме утешения в фразе, которую он сказал государю: “Если напечатать ответ Толстого Синоду, то народ его разорвет”. Утешайтесь, друзья, утешайтесь, скудоумные правители».¹⁶⁵

Безусловно, поводом для сравнения Толстого с царем стали события, связанные с отлучением Л. Н. Толстого от церкви. Однако, анализ прессы 1901–1902 гг., просмотр различных корреспонденций, касающихся Л. Н. Толстого, позволяет взглянуть на это высказывание несколько шире. Не только конкретные события (а именно, отлучение) позволили Суворину сделать вышеприведенную запись в дневнике. Скорее всего, именно повышенное внимание прессы к Толстому, громадный интерес общества к самым интимным сторонам жизни писателя — все это вкуче и позволило высказаться Суворину определенным образом. Отметим также реплику последнего в письме к Льву Львовичу Толстому от 1901: «Я его <Л. Н. Толстого> в особенности всегда любил за то, что он первый свободный русский писатель. Он первый царь русской литературы».¹⁶⁶

Сравнения Толстого с царем встречаются не однократно в прессе в самых разных контекстах. Показательно стихотворение опубликованное к 80-летию писателя в ультраправой газете «Вече»:

Лжеучителю
(28-го августа 1908 г.)

Уже одной ногой в могиле
Стоишь ты грешный человек.
Но, в подчиненье адской силе,
Во зле заканчиваешь век
<...>
Бессильный червь в сравненье с Богом
Пред Ним ничтожнейшая тля,
Лишь в самомнении убогом
Ты — Царь земли, а не земля.¹⁶⁷

Кризис болезни Толстого в 1902 году благополучно миновал. Однако здоровье Л. Н. Толстого становится неотъемлемой частью корреспонденций о писателе. Самочувствие Л. Н. Толстого становится и объектом обсуждения в августе 1908 года, когда весь мир отмечал 80-летие старца.

¹⁶³ Барскова П., Боргданова А. Весслинг Р. Смерть Надсона как гибель Пушкина: «образцова травма» и канонизация поэта «больного поколения» // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. [Эл. версия: URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/maka6.html>].

¹⁶⁴ См. подробнее там же.

¹⁶⁵ Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстол. Подготовка Н. А. Роскиной, подгот. текста Д. Рейфилда, О. Е. Макаровой. Лондон; М., С. 417–418.

¹⁶⁶ Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 589.

¹⁶⁷ Касьян Правдухин. Лжеучителю // Вече. 1908. 28 авг. (№ 116). С. 1.

Этому вопросу в юбилейный день посвятили свои статьи и очерки многие газеты, в частности, резонансными были материалы, помещенные в «Саратовском вестнике».¹⁶⁸ В одной из статей — «Толстой болен», по всей видимости, одном из вариантов очерка П. Буланже, очень точно формулируется то значение, которое приобретает в обществе здоровье Толстого: «“Толстой опасно болен... вызваны врачи... прописаны медикаменты...” Читаешь это здесь за границей в “Matin”, в “Daily Chronicle” и вслед за этим погружаешься в кипу новостей и сообщений о той бурной, многообразной жизни, которой занято современное человечество. Свидание Эдуарда VII с Клемансо и Извольским, турецкая революция, прием американской эскадры в Австралии, сто верст в 1 час на велосипеде, смотр Вильгельмом войск, биржевая паника в Нью-Йорке. “Толстой опасно болен”... это тоже нужно, очевидно, в этой куче новостей человеку, пьющему утренний кофе в Париже, завтракающему в Лионе и ужинающему под благословленным небом Ривьеры, перелетающему пространства со скоростью 100 и больше верст в час, вечно торопящемуся, спешащему и с недоумением, ужасом останавливающемуся только тогда, когда и его болезнь приковывает к одному месту и как бы говорит: остановись же, хоть на момент, подумай, ест в этой жизни и кое-что другое, помимо биржи, Клемансо, военных приготовлений... И тогда человек с ужасом и проклятием за эту задержку и остановку сзывает докторов и требует, как механик у смазчиков и слесарей, поскорее починить и смазать его машину, чтобы скорей мчаться дальше...».¹⁶⁹ Далее автор вспоминает события 1900–1902 гг.

Другая статья с более откровенным названием «Как мы хоронили Л. Н. Толстого», касается все тех же событий 1901–1902 гг. *Старый журналист* вспоминает, как в редакции «Саратовского Дневника» обсуждалась возможная кончина писателя в 1902 году: «...и сторонники и “враги” Толстого были согласны, что отозваться, <на смерть Толстого — А. А.> во что бы то ни стало, необходимо. Разделил нас только вопрос: как быть, если на нашу скорбь наложит свое вето цензура? Наиболее неукротимые настаивали, что и в таком случае необходимо “выйти”: со всеми статьями и в черной траурной рамке — пусть будет, что будет! И на этом сошлись уже не взгляды, а темпераменты — толстовцы оказались в полном согласии с “готовыми на все” народниками. Другая часть редакции возражала против столь решительного образа действий, доказывая, что нецелесообразно, хотя бы ради Толстого, губить газету, преследовавшую определенные и притом серьезные общественно-политические цели. Над, этим вопросом мы просидели буквально всю ночь, спорили до хрипоты, до упаду; перессорились чуть не окончательно разошлись... И все-таки не пришли к определенному решению. Потом говорили еще и еще... А пока мы разговаривали, Лев Николаевич... стал поправляться и... выздоровел... Так, к счастью, нам и не удалось “похоронить” Толстого... Зато вскоре похоронили нас самих».¹⁷⁰

Последний материал вызовет несколько полемических выпадов. Спустя два года в ноябре 1910 года, когда имя Толстого на протяжении месяца не сходило с полос газет всего мира, статья *Старого журналиста* станет объектом обсуждения в «Саратовском листке»: «Года два назад, во время празднования 80-летия Л. Н. Толстого, некий “Старый Журналист” не мог ничего выдумать для “Саратовского Вестника” лучше игривого рассказа о том, как они “хоронили Л. Н. Толстого”. Очень юбилейная тема! Теперь г. “Старый журналист” мог бы еще раз и притом с большим правом поведать читателям “Сарат. Вестника”, как они с своим шустрым петербургским корреспондентом вновь хоронили великого старца. Ну, слава Богу, Л. Н. Толстой жив, и если верить народным приметам, должен жить еще долго».¹⁷¹

В начале ноября 1910 года здоровье Толстого вновь стало объектом внимания прессы. Уход и кончина в ноябре 1910 г. стали событием столь широкого общественного звучания,

¹⁶⁸ См. статьи: Б. Л. Н. Толстой болен // Саратовский вестник. 1908. 28 авг. № 187. С. 3; *Старый журналист*. Как мы хоронили Л. Н. Толстого // Там же. С. 4.

¹⁶⁹ Б. [Буланже?]. Л. Н. Толстой болен // Саратовский вестник. С. 3.

¹⁷⁰ *Старый журналист*. Как мы хоронили Л. Н. Толстого // Саратовский вестник. С. 4.

¹⁷¹ *Свой* [Аргунов П. А.]. Л. Н. Толстой, наши земцы и их газета // Саратовский листок. 1910. 5 нояб. (№ 239). С. 3.

какого до той поры еще не знала отечественная культура. Уход писателя из дома, разезды по России, болезнь и смерть всколыхнули всю страну и породили сотни статей, принадлежавших перу писателей, философов, публицистов, критиков, журналистов. События ноября 1910 года были настоящим медийным взрывом, который, впрочем, был не внезапным. Во многом эти события стали следствием повышенного интереса прессы к жизни Л. Н. Толстого. Газеты ноября 1910 года поминутно описывали состояние здоровья писателя. Бюллетени о состоянии здоровья врачами передавались телеграфистам станции Астапово и расходились по всему миру. Все эти материалы собраны в обширной антологии, посвященной уходу и смерти Толстого, а не вошедшие в нее корреспонденции описаны в библиографическом отделе издания.¹⁷²

Особо отметим, что журналисты, как и во время болезни Толстого в 1901–1902 гг. тяготели к сенсационности и подливали, так сказать, «масла в огонь». Болезнь Толстого в ноябре 1910 года становится не просто объектом описания, сочувствия и переживания. Корреспонденты полемизировали друг с другом, выдвигали версии ухода Толстого из Ясной Поляны, бестактно вмешивались в частную жизнь семьи, обвиняли в произошедшем Софью Андреевну. А у корреспондентов «Одесских новостей» не «выдержали нервы» и 4 ноября газета вышла с траурной рамкой на первой полосе и сообщением о смерти Л. Н. Толстого. Впрочем, опровержение этой новости было приведено в том же выпуске.

Таким образом, обращение к различным маргинальным жанрам, в частности к сообщениям и бюллетеням о состоянии здоровья писателя дает свои определенные результаты в изучении социокультурных механизмов, влияющих на формирование писательской репутации и писательской популярности. Анализ прессы 1890-х–1900-х показывает, как личное пространство семьи Л. Н. Толстого постепенно становилось достоянием общественности. Многочисленные интервьюеры, кинематографисты, фоторепортеры выставляли личную жизнь писателя напоказ.

Все это было метко подмечено выдающимися аналитиками начала века в ноябрьские дни 1910 года, которые, в частности, видели причины ухода Толстого из Ясной Поляны именно в непомерном внимании прессы к семье писателя. В. В. Розанов точно отметил: «Толстые уже давно живут как под стеклянным колпаком, и их жизнь вся “в зрелище”, притом не на одну Россию, но на весь свет. Как будто нарочно все так устроилось, чтобы ничто не ускользнуло из поучительности».¹⁷³ В этом же ключе высказался и Вл. Азов (В. А. Ашкинази):

«У Льва Николаевича Толстого нет личной жизни. Он живет в доме со стеклянными стенами, вокруг которого лагерем расположились корреспонденты всевозможных газет. От дома со стеклянными стенами тянутся телеграфные проволоки во все концы света. Толстой сегодня дольше обыкновенного катался верхом. Разве это не личное дело Толстого? Нет, это тема для телеграммы. Пусть знают петербуржцы, тифлисы, архангельцы, ньюйоркцы и мельбурнцы, что Толстой сегодня катался верхом три часа вместо двух. Толстому ставят градусник. Когда его вынимают, вся Россия... какое там вся Россия!.. — весь мир наклоняется, чтобы посмотреть, на каком делении остановился столбик ртути. У Толстого личной жизни нет. Весь мир должен знать,

¹⁷² Уход и смерть Льва Толстого. Корреспонденции. Статьи. Очерки / Сост., подгот. текста, комментарии, указат., статья А. С. Александрова, Э. К. Александровой; вступ. статья В. Е. Багно; под ред. А. В. Лаврова. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. 720 с., илл.

¹⁷³ Варварин В. [В. В. Розанов]. Язычество и христианство в Ясной Поляне : (к уходу Л. Н. Толстого) // Русское слово. 4 нояб. (№ 254). С. 1. Цит. по: Уход и смерть Льва Толстого. Корреспонденции. Статьи. Очерки. С. 160.

что между Львом Николаевичем и Софьей Андреевной пробежала черная кошка».¹⁷⁴

Запущенный в определенный момент жизни Л. Н. Толстого механизм опубличивания личного пространства, по всей видимости, в начале 1900-х гг. вышел из под контроля и привнес немало страданий и трагических моментов в жизнь семьи. Отдельные частные стороны личной жизни, такие, как, например, здоровье писателя становились объектами статей и даже отдельных газетных рубрик. Эти материалы не только информировали читателя о частной жизни писателя, но и определенным образом оказывали влияние на общественность, формировали писательскую репутацию.

¹⁷⁴ *Азов Вл.* [В. А. Ашкинази]. Под стеклянным колпаком // Речь. 4 нояб. (№ 303). С. 2. Цит. по: Уход и смерть Льва Толстого. Корреспонденции. Статьи. Очерки. С. 176.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
ЧЕХОВ-ВРАЧ И ЧЕХОВ-ПИСАТЕЛЬ

ГЛАВА ПЕРВАЯ Чехов-врач и Чехов-писатель

Совмещение ипостасей или раздвоение личности?

В начале своей литературной деятельности Чехов считал медицину женой, а литературу – любовницей. «Когда надоест одна, я ночую у другой». – писал он А.С.Суворину. – Это хотя и беспорядочно, но зато не так скучно, да и к тому же от моего вероломства обе решительно ничего не теряют».

При этом увлечение литературой поначалу он – скорее наигранно – изображал как не слишком глубокое:

«Не будь у меня медицины, то я свой досуг и свои лишние мысли едва ли отдавал бы литературе. Во мне нет дисциплины» (П. 2; 326).

Однако «любовница»-литература постепенно завоевывала все больше прав. В начале 1893 года Чехов производит ее уже в «незаконные жены», при том, что медицина остается его «законной женой»: «Обе, конечно, мешают друг другу, но не настолько, чтобы исключать друг друга» (П. 5; 169-170).

Со временем писатель констатировал, что они в его жизни и вовсе поменялись местами. Но бывшая жена при этом отнюдь не исчезла из жизни Чехова: окончательно с медициной он никогда не порывал. Соответственно, Чехов-врач в Чехове-писателе ощущался до самого конца.

О том, каким врачом был Чехов и как Чехов-врач проявляется в Чехове-писателе, мы и расскажем в этой главе.

«Доктор Чехов»

Чехов принадлежит к числу тех немногих писателей, которые не только учились медицине, но и действительно какое-то время были врачами – как Владимир Даль, Константин Леонтьев, Викентий Вересаев и Михаил Булгаков, а также как Франсуа Рабле, Фридрих Шиллер, Конан Дойль, Сомерсет Моэм и Луи-Фердинанд Селин.

Он окончил медицинский факультет Московского университета. В течение нескольких лет служил врачом в больнице в окрестностях Воскресенска. Одно время заведовал земской больницей в Звенигороде и даже занимался частной практикой в Москве.

«Я врач и по уши втянулся в свою медицину» (П. 1; 218). – писал он в это время маститому Дмитрию Григоровичу, некогда литературному собрату Достоевского, в ответ на его призывы к литературным свершениям. Когда издатель популярной петербургской газеты «Новое время» Алексей Суворин предложил Чехову сотрудничество, тот счел долгом предупредить:

Не могу я ручаться за то, что завтра меня не оторвут на целый день от стола... Тут риск не написать к сроку и опоздать постоянный... (П. 1; 202).

Но тому же Григоровичу все же признавался: «...поговорка о двух зайцах никому другому не мешала так спать, как мне» (П. 1; 218). То есть Чехов ощущал, что гонится за двумя зайцами: литературой и медициной. И, как всегда бывает в таких случаях, рискует не поймать ни одного из них.

Писателя Владимира Гиляровского, который спрашивал Чехова, кто же он: писатель или врач – он, живя уже на ялтинской даче, отсылал к справочнику «Вся Москва»:

« – Да, вот... Ты думаешь, я плохой доктор? Полицейская Москва меня признаёт за доктора, а не за писателя, значит, я доктор. Во “Всей Москве” напечатано: “Чехов Антон Павлович. Малая Дмитровка. Дом Пешкова. Практикующий врач”. **Так и написано: не писатель, а врач, – значит, верь!**»¹⁷⁵

Но и позднее Чехов хотя и сменил медицину на литературу, как Рабле и Шиллер. Однако профессию врача он окончательно никогда не оставлял. Поскольку то его собственные родные, то крестьяне из окружавших Мелихово деревень, то многочисленные знакомые то и дело обращались к нему за помощью, то и познания в медицине так никогда и не превратились для Чехова в излишние.

По свидетельству его сестры Марьи Павловны, стетоскоп и другие медицинские инструменты всегда лежали на письменном столе Чехова...

Мелихово и Сахалин

Особенно ярко это проявилось за годы его «мелиховского сидения»: с 1892-го – по 1899-й и во время его путешествия на Сахалин в 1890 году. Отправляясь туда, Чехов писал Суворину: «Я хочу написать хоть 100 – 200 страниц и этим немножко заплатить своей медицине, перед которой я, как Вам известно, свинья» (П. 4; 31).

А печатая «Остров Сахалин» в журнале, утверждал: «Медицина не может теперь подозревать меня в измене: я отдал должную дань учености...» (П. 5; 258). Впрочем, на острове Чехов был в основном занят переписью населения, а «болезненности и смертности» ссыльных в его книге посвящена лишь последняя, XXIII-я глава.

Тем не менее, его отчет о «лазарете в Александровске», в котором Чехов сам принимал амбулаторных больных, производит сильное впечатление. Там не было «ни таза, ни шариков ваты, ни зондов, ни порядочных ножниц, ни даже воды в достаточном количестве» (С. 14-15; 370). Осмотр больного в этом лазарете производился на расстоянии, а добиться острого скальпеля Чехову так и не удалось.

В других главах книги доктора появляются в основном для того, чтобы «определить, **сколько ударов**» плетью «**может вынести**» арестант (С. 14-15; 335).

Правдивая картина положения дел в сахалинских больницах, нарисованная Чеховым, возможно, хоть немного, но все же способствовала его улучшению. Однако Чехов по мере сил всегда стремился обеспечивать такое улучшение своим личным участием.

Вскоре после покупки подмосковного имения «Мелихово» он констатировал:

«Мужиков и лавочников я уже забрал в свои руки, победил. У одного кровь пошла горлом, другой руку деревом ушиб, у третьего девочка заболела... Оказалось, что без меня хоть в петлю полезай. **Кланяются мне почтительно, как немцы пастору ...**» (П. 5; 66).

Неподалёку от мелиховского дома Чехов выстроил флигель, в котором писал. И когда не был в отъезде, поднимал над ним флаг, чтобы крестьяне видели, что он в усадьбе и к нему можно обратиться за помощью. По-видимому, это уникальный случай, когда писатель не ограждает себя от помех, а, напротив, готов к ним **и даже сам вызывает их на себя...**

Чехов против холеры

В год, когда Чехов купил Мелихово, в России началась эпидемия холеры. Писатель добровольно принял на себя обязанности земского врача.

¹⁷⁵ Гиляровский В.А. Москва газетная. Друзья и встречи // Гиляровский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1999. С. 111.

От оплаты своего труда он отказался, объяснив это тем, что хотел «сохранить себе хотя маленькую свободу действий» (П. 5; 105). Но какую же свободу он сохранил? Помощников у него не было, и летом 1892 года он готовился **«быть врачом и санитарным служителем в одно и то же время ...»** (П. 5; 100).

В его пьесе «Дядя Ваня», задуманной как раз в эти годы, доктор Астров говорит:

«От утра до ночи всё на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, **как бы к больному не потащили**. За все время, пока мы с тобой знакомы, у меня ни одного дня не было свободного» (С. 13; 63).

А вот собственные слова Чехова в одном из его писем того времени:

«Не принадлежать себе, думать только о поносах, вздрагивать по ночам от собачьего лая и стука в ворота (**не за мной ли приехали?**), ездить на отвратительных лошадях по неведомым дорогам и читать только про холеру и ждать только холеры...»

Правда, тираду эту Чехов продолжал так: «...и в то же время быть совершенно равнодушным к сей болезни и к тем людям, которым служишь, – это, сударь мой, такая крошка, от которой не поздоровится» (П. 5; 104). Однако от хронической усталости человек поневоле делается равнодушен ко всему. Просто одни при этом продолжают выполнять свой врачебный долг, как это делал Чехов, а другие нет.

Чехов был назначен «холерным доктором», и его участок заключал в себе «25 деревень, 4 фабрики и 1 монастырь» (П. 5; 100). В связи с подобной занятостью, не оставлявшей времени для литературной работы, он в шутку писал: «Кроме эпидемии, **я ожидаю еще эндемическую болезнь**, которая будет у меня в усадьбе непременно. **Это безденежье**» (П. 5; 92).

Чехов – врач-консультант

На протяжении всей жизни Чехов сам не оставлял своими предписаниями и советами членов своей многочисленной семьи. То и дело к нему обращались за помощью родственники, друзья и знакомые. Само собой разумеется, что у него лечилась вся его семья, «Иметь у себя в доме врача – большое удобство» (П. 1; 233), – иронизировал по этому поводу Чехов.

В Лопасне, что по соседству с Мелиховом, он «никому не отказывал в медицинской помощи», а денег, как правило, не брал. Писатель Николай Телешов по этому поводу приводит изумление одного лопаснинского «старика»:

« – Чудак-человек!.. <...> Бестолковый!.. <...> Ну, скажи, хорошо ли: жену мою, старуху, ездил лечить – вылечил. Потом я захворал – меня лечил. Даю денег, а он не берет. Говорю: “Антон Павлыч, милый, что же ты делаешь? Чем жить-то будешь? Человек ты не глупый, дело свое понимаешь, а денег не берешь, чем тебе жить-то?”. Говорю: “Подумай о себе: куда ты пойдешь, если, не ровен час, от службы тебе откажут?.. Куда денешься с пустыми-то руками?..”. Смеется и больше ничего. “Если, – говорит, меня с места прогонят, я тогда возьму и женюсь на купчихе”. – “Да кто, – говорю, – за тебя пойдет, если ты без места окажешься?” Опять смеется, точно не про него разговор...»¹⁷⁶

Чехов-писатель – адвокат врачей

¹⁷⁶ Телешов Н.Д. А.П.Чехов // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 472.

Чехов всегда сохранял ощущение своей принадлежности к корпорации врачей. И всегда заступался за них – и в жизни, и в произведениях. Писатель Александр Куприн вспоминал, «как однажды он рассердился, когда кто-то начал свысока третировать медицину по роману Золя “Доктор Паскаль”»:

« – Золя ваш ничего не понимает и все выдумывает у себя в кабинете, – сказал он, волнуясь и покашливая. – Пусть бы он поехал и посмотрел, как работают наши земские врачи и что они делают для народа...»¹⁷⁷

В рассказе «Попрыгунья» (1891) упоминается о том, что «частная практика» доктора Дымова «была ничтожна, **рублей на пятьсот в год**». И на этой же странице сказано, что молодой и еще не особенно знаменитый художник Рябовский продал «**свою последнюю картину за пятьсот рублей**» (С. 8; 7). Это недвусмысленное указание на то, как мало ценился в России того времени труд врачей.

Рассказ Чехова «Враги» (1887) заканчивается гневной отповедью врача Кириллова помещику Абогину, уговорившему его поехать в его усадьбу, где у него, по его словам, умирает жена. У Кириллова, когда к нему обратился Абогин, только что умер маленький сын. Между тем болезнь жены Абогина оказалась притворством (тем временем она от него сбежала). Кириллов не скрывает своего возмущения:

« — Если вы с жиру женитесь, с жиру беситесь и разыгрываете мелодрамы, то при чем тут я? Что у меня общего с вашими романами? Оставьте меня в покое! Упражняйтесь в благородном кулачестве, рисуйте гуманными идеями, играйте (доктор покосился на футляр с виолончелью) — играйте на контрабасах и тромбонах, жирейте, как каплины, но не смейте глумиться над личностью! Не умеете уважать ее, так хоть избавьте ее от вашего внимания!» (С. 6; 41).

И пусть мысли Кириллова об Абогине на пути домой «были несправедливы и нечеловечно жестоки» (С. 6; 44), но в его пламенной защите врачей от третирования их как прислуги, обращенных к этому также испытывавшему удар судьбы герою, явно звучит голос и самого Чехова:

— Я врач, вы считаете врачей и вообще рабочих, от которых не пахнет духами и проституцией, своими лакеями и моветонами, ну и считайте, но никто не дал вам права делать из человека, который страдает, бутафорскую вещь! (С. 6; 41).¹⁷⁸

Суворину Чехов напоминал о том, какие страшные переживания выпадают на долю врачей, когда помочь серьёзно больному пациенту им не удаётся: « – У врачей бывают отвратительные дни и часы, не дай бог никому этого <...> и за сие, говоря по совести, **многое простить должно...**» (П. 4; 262).

И в то же время убеждение одного из героев повести «Скучная история» (1889) Петра Игнатьевича: «... самая лучшая наука – медицина, самые лучшие люди – врачи, самые лучшие традиции – медицинские» (С. 7; 260) – ее главный герой профессор Николай Степанович приводит иронически.

¹⁷⁷ Куприн А.И. Памяти Чехова // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. С. 533.

¹⁷⁸ Подробнее об этом рассказе и о своеобразном цикле рассказов Чехова о врачах 1886-1887 годов: «Враги», «Княгиня», ... - см.: Семкин А.С. Доктора в мире доктора Чехова // Чеховские чтения в Ялте. Симферополь, 2014, С. 110-117.

Довлатов в «Соло на ундервуде» пишет о том, что «у Чехова все доктора симпатичные. Ему определенно нравились врачи».¹⁷⁹ На самом деле, смотря какие врачи!.. Несимпатичных врачей у Чехова, как в жизни, более чем достаточно.

Сам Чехов хорошо понимал, что «среди врачей» «не редкость невежды и хамы, как и среди писателей, инженеров, вообще людей» (П. 4; 262). Он видел среди них немало и стяжателей, и невежд. Более того, нередко именно такими писатель и изображает врачей в своих произведениях.

¹⁷⁹ Довлатов С.Д. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. СПб., 1995. С. 274.

ГЛАВА ВТОРАЯ Медицина в творчестве Чехова

Образы «ненастоящих врачей» у Чехова

«... Мой папаша был доктором, а доктора одним осязанием угадывают качество бумажки» (С. 2; 31), – говорит герой фельетона Чехова «На магнетическом сеансе» (1883). Таких докторов-стяжателей он изображает и в своей ранней повести «Цветы запоздалые» (1882), и в своем позднем рассказе «Ионыч» (1898). У доктора Старцева-Ионыча, как и у доктора Топоркова, было одно и то же «развлечение»:

«по вечерам вынимать из карманов бумажки, добытые практикой, и, случалось, бумажек – желтых и зеленых, от которых пахло духами, и уксусом, и ладаном, и ворванью, – было напихано во все карманы рублей на семьдесят; и когда собиралось несколько сот, он отвозил в Общество взаимного кредита и клал там на текущий счет...» (С. 9; 36).

Впрочем, в отличие от «Ионыча»-Старцева, с Топорковым, который в начале рассказа производит впечатление «погибшего человека», в финале, благодаря любви к нему княжны Маруси Приклонской. Происходит, если воспользоваться выражением Ф.М.Достоевского, как бы «восстановление погибшего человека».¹⁸⁰ Однако Топорков откликается на ее чувство, когда спасти смертельно больную героиню уже невозможно.

А доктору Устимовичу из повести «Дуэль» присуще даже не стяжательство, а, судя по его поведению во время дуэли Лаевского с Фон-Кореном, человеконенавистничество:

« — Вам, вероятно, еще не успели сообщить моих условий. Каждая сторона платит мне по 15 рублей, а в случае смерти одного из противников оставшийся в живых платит все 30.

Лаевский был раньше знаком с этим человеком, но только теперь в первый раз отчетливо увидел его тусклые глаза, жесткие усы и тощую, чахоточную шею: ростовщик, а не доктор! Дыхание его имело неприятный, говяжий запах.

“Каких только людей не бывает на свете”, — подумал Лаевский и ответил.

— Хорошо.

Доктор кивнул головой и опять зашагал, и видно было, что ему вовсе не нужны были деньги, а спрашивал он их **просто из ненависти**» (С. 7; 444).

Нередко Чехов изображает врачей, которые давно потеряли квалификацию. Так, например, военный доктор Чебутыкин в пьесе «Три сестры» сам признаётся:

«Думают, я доктор, умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего, все позабыл, что знал, ничего не помню, решительно ничего. <...> В прошлую среду лечил на Засыпи женщину – умерла, и я виноват, что она умерла. Да... Кое-что знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню» (С. 13; 160).

По Чехову, подобные люди также страшны своим равнодушием ко всему. Ведь Чебутыкин не делает ничего, чтобы предотвратить готовящуюся дуэль Солёного с бароном Тузенбахом и даже никому не сообщает о ней: «Чебутыкин. Барон хороший человек, но

¹⁸⁰ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т.20. С.28.

одним бароном больше, одним меньше – **Не всё ли равно? Пускай! Все равно!**» (С. 13; 178).¹⁸¹

Доктора-«праведники»

Однако есть в произведениях Чехова и другие доктора. Если не доктора-праведники, то, по крайней мере, настоящие врачи, не жалеющие сил ради выполнения своего врачебного долга. Такие, как Астров из «Дяди Вани», которого мы уже вспоминали.

Впрочем, настоящие врачи у Чехова не совершают чудес спасения безнадежно больных пациентов. Возможности медицины во времена Чехова были довольно ограничены. Скорее это люди, которые равнодушны к своим пациентам, и поэтому понимают, что им нужно. Даже если это не лекарства.

Так, доктор Самойленко из повести «Дуэль» изо всех сил пытается достать для Лаевского денег. Хотя скорее всего если он когда-нибудь и получит их от него обратно, то явно нескоро. Да и деньги эти нужны Лаевскому на то, чтобы бежать от его гражданской жены Надежды Фёдоровны, которую он увёз от её мужа. Не одобряя эти планы, Самойленко, тем не менее, пытается во что бы то ни стало помочь другу.

Герой рассказа «Случай из практики» (1898) доктор Королёв, видя, что дочь фабрикантки Ляликовой Лиза вовсе не больна, а угнетена окружающим, не боится прямо сказать ей, что «ей нужно поскорее оставить пять корпусов и миллион, если он у нее есть, оставить этого дьявола, который по ночам смотрит; для него было ясно также, что так думала и она сама и только ждала, чтобы кто-нибудь, кому она верит, подтвердил это».

Герой «Чайки» доктор Дорн, на первый взгляд, глух к страданиям Сорина и Аркадиной. Во всяком случае он не торопится их лечить. И вместо этого дает им обычные успокоительные.

Впрочем, не нужно спешить осуждать Дорна. Судя по всему, он хорошо знает, что против болезни Сорина – как дело обстояло и с болезнью самого Чехова – у современной медицины средств нет. Можно только замедлить ее развитие, но для этого нужны деньги, и немалые. Между тем денег у Сорина нет, а Аркадина ему их не даст.

Что и подтверждается в следующем, третьем действии, где она отказывает Сорину, который просит ее дать немного денег Треплеву, и Треплеву, который просит ее дать немного денег Сорину...¹⁸²

Медицинские методы в литературе

В своей «Автобиографии» Чехов писал:

«Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность, они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как писателя, может понять только тот, кто сам врач...; они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине, мне удалось избежать многих ошибок» (С. 16; 271).

Действительно, в своем литературном творчестве Чехов старался везде, где это возможно, опираться на свои врачебные познания. Так, о своем рассказе «Припадок» (1888) он с гордостью заметил: **«Мне, как медику, кажется, что душевную болезнь я описал правильно, по всем правилам психиатрической науки»** (С. 7; 68).

Из многих его рассказов и очерков, даже из тех, в которых речь о медицине не заходит, как бы «выглядывает» врач. Иногда это прорывается у него в простом сравнении.

¹⁸¹ Подробнее об этом см. в одиннадцатой главе четвертой части.

¹⁸² Подробнее об этом см. в девятой главе четвертой части.

Например, в путевом очерке «Из Сибири» о тунеядце, живущем за счет женщины, сказано, что это был «нарост вроде саркомы, который истощал её совершенно».

Кое-что от медицины есть и в самом творческом методе Чехова. Например, герой его «Скучной истории» Николай Степанович говорит:

«... Мои товарищи терапевты, когда учат лечить, советуют **“индивидуализировать каждый отдельный случай”**. Нужно послушаться этого совета, чтобы убедиться, что средства, рекомендуемые в учебниках за самые лучшие и вполне пригодные для шаблона, оказываются негодными в отдельных случаях. То же самое и в нравственных недугах» (С. 7; 298).

«Индивидуализировать каждый отдельный случай» советовал известный доктор Г.А.Захарьин, лекции которого Чехов слушал в университете. Однако сам он следует этому совету и как писатель. В своих произведениях он как бы отрицает наличие типов.¹⁸³

Так, герой повести «Дуэль» Лаевский сам все время относит себя к типу «лишнего человека». И вдруг неожиданно преображается после дуэли – как Алексей Каренин после родов Анны. А вслед за этим неожиданно признает свою ошибку и такой, казалось бы, убежденный социал-дарвинист, как Фон-Корен.

В мире Чехова вообще типы существуют только в абстракции, а в реальности к одному и тому же типу относятся люди, во многом непохожие друг на друга...

Рецепты здоровым и больным

Чехов-врач также проявляется в Чехове-писателе его явным предпочтением врачей людям искусства, в целой плеяде образов докторов и пациентов, в широком использовании в его творчестве медицинских рецептов и «фармакологического подтекста».

К этому можно прибавить собственные слова Чехова: «Знакомство с естественными науками, научным методом, всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, сообразоваться с научными данными, **а где невозможно – предпочитал не писать вовсе»** (С. 16; 271).

Медицинские рекомендации и рецепты, которые Чехов давал родным и знакомым, конечно же, имели своей целью их физическое здоровье. Его художественные произведения – тоже своего рода рецепты. Только рецепты здоровым. Здоровым физически, но нуждающимся в том, чтобы обрести здоровье душевное, внутреннее.

Такие своего рода «литературные», а не медицинские рецепты вылечили гораздо больше людей, чем это смог сделать «доктор Чехов». И их врачующее воздействие всё еще продолжается...

¹⁸³ Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 87-97.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ «Поэтика медицины» в творчестве Чехова

Термин «поэтика медицины» не случайно стоит в заглавии этой главы в кавычках. Очевидно, что он может быть использован только с определенной долей условности. Существование какой-то особой «поэтики медицины» еще нуждается в обосновании.

Открытым вопросом остается и то, в какой степени использование образов, относящихся к миру медицины, обладает в художественной литературе своей спецификой. Быть может, оно подчиняется тем же самым законам, по которым работает и обычная поэтика литературного произведения?¹⁸⁴

Предварительный ответ на все эти вопросы, а также на вопрос об отдельных аспектах «поэтики медицины» мы попытаемся дать в этой статье. Сделаем мы это на примере творчества А.П.Чехова. Именно Чехов, как нам представляется, был первым из русских писателей, применительно к творчеству которого говорить о «поэтике медицины» появляются все основания.

Рассмотрим эту тему на примере трех ее аспектов, которые наиболее полно и широко представлены в творчестве писателя. Это, во-первых, медицинские рецепты как микротекст в пределах художественного текста и символический смысл так называемого «фармакологического подтекста». Во-вторых, автобиографический и биографический подтексты образов докторов у Чехова. И, наконец, в-третьих, различные формы интертекстуальности, связанные с их изображением.

Символический смысл «фармакологического подтекста»

Ранее нам уже приходилось говорить о тех серьезных трансформациях микротекста медицинских рецептов, которые они претерпевают в ранних юмористических рассказах Чехова по сравнению с его письмами.¹⁸⁵ Однако в его зрелом творчестве имеет место более сложное явление. В ряде произведений Чехов использует кое-какие из медицинских рецептов, вписанных им в его «Записную книжку с рецептами для больных».

При этом для полного понимания этих мест существенно знание того, от чего помогают предписанные лекарства. Возникает явление, родственное явлению так называемой «факультативной интертекстуальности» (М.Риффатер). Далеко не всякий читатель считывает возникающий при этом скрытый смысл, который, однако, чрезвычайно важен и существенно подкрепляет семантику образа, передаваемую другими, более прямыми средствами. Проиллюстрируем это двумя примерами.

Учитель Платонов в ранней пьесе Чехова «Безотцовщина» приветствует доктора Трилецкого так: «А-а-а... Плохой лейб-медик ее превосходительства! *Argentum nitricum... aquae destillatae...* Очень рад видеть, любезный!» (С. 11; 23). Медицинский рецепт здесь входит в состав шуточного ответного приветствия Платонова Трилецкому. Рецепт «ляписа», растворенного в «дистиллированной воде» (С. 11; 23), на первый взгляд, упоминается здесь безо всякого смысла. Сам по себе он кажется лишь шуточным указанием на профессиональную принадлежность Трилецкого. Однако этот смысл все же есть, но доступен только врачам и пациентам, пользовавшимся этим средством.

В чеховской «Записной книжке рецептов для больных» указано, облегчению от чего служит этот рецепт: «(Зуд in ano)».¹⁸⁶ Показательно, что все это имеет место уже в первом действии, когда характер Трилецкого и его профессиональные качества как врача читателю еще неизвестны.

¹⁸⁴ Впрочем, само по себе это не может служить препятствием к использованию данного понятия. Ведь существование какой-то особой, не совпадающей с поэтикой вообще «поэтики политики» также до настоящего времени не доказано, однако сам по себе этот термин уже давно и довольно широко применяется.

¹⁸⁵ Подробнее об этом см. в главе седьмой четвертой части.

¹⁸⁶ Подробнее об этом см в главе седьмой четвертой части.

В дальнейшем «молодой лекарь» в полной мере оправдывает выше приведенную саркастическую характеристику его Платоновым. Он неаккуратно посещает больных и не спешит к ним, даже когда состояние их здоровья самое тревожное (С. 11; 52, 73, 86, 107, 112-113, 142). Однако сарказм Платонова по отношению к Трилецкому не случайно предваряет все это: прямому изображению неаккуратного исполнения героем его профессиональных обязанностей предшествует, таким образом, фармакологическая аллюзия.

Другой пример – из чеховских «Трех сестер». Семантика образа военного доктора Чебутыкина передается в этой пьесе не только через его слова и поступки. Дополнительно она реализуется в своеобразном фармакологическом подтексте некоторых его реплик, относящихся к его профессиональной деятельности. Так, например, в самом начале первого действия Чебутыкин говорит Соленому: «Так вот, я говорю вам, пробочка втыкается в бутылочку, и сквозь нее проходит стеклянная трубочка... Потом вы берете щепоточку самых простых, обыкновеннейших квасцов...» (С. 13; 122).

Опять-таки, как и в случае с репликой Платонова Трилецкому, назначение сообщаемого Соленому рецепта большинству зрителей неизвестно. Следовательно, и смысл реплики Чебутыкина кажется такой же невнятицей, как и многое другое из того, что он говорит.

Снова только из специальной медицинской литературы того времени и, к счастью, также из чеховской «Записной книжки с рецептами для больных» мы можем узнать, что Чебутыкин сообщает Соленому не что иное, как средство от клопов и мух.¹⁸⁷ Таким образом, доктор дает офицеру относящийся к чисто бытовой, сниженной сфере совет.

Все это происходит опять-таки в самом начале первого действия, и данный рецепт, следовательно, снова имеет характер своего рода скрытой символической характеристики Соленого и самого Чебутыкина, предвещающей их дальнейшее поведение. Незадолго до этого Тузенбах говорит Соленому: «Такой вздор вы говорите, надоело вас слушать» (С. 13;122) – а вскоре после этого сам Соленый пророчит Тузенбаху: «Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой» (С. 13; 124).

В этой связи заслуживает внимания то, что в конце первого действия Соленый сам упоминает других насекомых, относящихся к весьма близкому разряду с теми, с которыми его личность оказалась ассоциирована в рецепте Чебутыкина:

«В е р ш и н и н. А наливка вкусная. На чем это настоено?

С о л е н ы й. **На тараканах.**

И р и н а (*плачушим голосом*). Фу! Фу! Какое отвращение!...» (С. 13; 136).

Аналогичным образом скрытые символические автохарактеристики Чебутыкина посредством озвученного им медицинского рецепта в дальнейшем получают прямое подтверждение в собственных признаниях героя:

«А н д р е й. Что мне делать, Иван Романович, от одышки.

Ч е б у т ы к и н. Что спрашивать! **Не помню, голубчик. Не знаю** (С. 13; 153);

Ч е б у т ы к и н (*угрюмо*). Черт бы всех побрал... подрал... **Думают, я доктор, умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего, все позабыл, что знал, ничего не помню, решительно ничего**» (С. 13; 160).

Выше обозначенные криптографические характеристики Чебутыкина и Соленого в начале «Трех сестер» в дальнейшем реализуются также и в поведении героев: безразличие

¹⁸⁷ Там же. С. 205. «Пробочка» и «бутылочка» в варианте Чебутыкина появляются, должно быть, потому, что речь идет не о средстве предохранения от появления насекомых в помещениях, а о средстве их травли там, где они уже завелись. Ср.: Словарь фармацевтических названий и синонимов на латинском, русском, немецком и французском языках. Сост. А. Г. Клинге. 2-е испр. и доп. изд. СПб.: Изд. Риккера, 1911. С.97–100.

первого из них и мстительность второго приводят к трагической развязке центральной сюжетной линии пьесы.

Случай с рецептом, который Чебутыкин сообщает Соленому, по-видимому, восходит к «Безотцовщине», где шуточный медицинский рецепт, произнесенный Платоновым в начале пьесы, оказывается своего рода эпиграфом к характеру Трилецкого. Только «фармакологическая аллюзия» разрастается здесь уже до своего рода подтекста.

Возможно, эта особенность присуща и некоторым другим чеховским «деталям-символам», принадлежащим, по характеристике А.П.Чудакова, «сразу двум сферам – “реальной” и символической – и ни одной из них в большей степени, чем в другой».¹⁸⁸

Автобиографические элементы в образе Чебутыкина

Случай доктора Чебутыкина интересен также и в другом отношении. С одной стороны, как и ряд других образов врачей у Чехова – в том числе и отрицательных, таких, например, как Ионыч – он имеет отчасти автобиографический характер.

Объясняется это тем, что во второй половине 1890-х годов Чехов ощущал, что уже отчасти растерял свои профессиональные качества как врач и, как вспоминают некоторые мемуаристы, неохотно брался кого-либо лечить или даже консультировать.¹⁸⁹

Как это ни парадоксально, образ Чебутыкина действительно отчасти автобиографичен. Разумеется, если сам Чехов брался кого-то лечить или консультировать в связи с болезнью, то старался делать это, как можно более добросовестно.

Однако при этом он хорошо сознавал, что многое из медицины забыл, а некоторые навыки утратил. Сравните выше приведенную автохарактеристику Чебутыкина.

По-видимому, именно наличие существенного автобиографического начала в Чебутыкине делает понятным, почему в его монологах звучат рецепты, записанные самим Чеховым в его «Записной книжке с рецептами для больных» или рецепты от облысения, присланные О.Л.Книппер самому Чехову (С. 13; 122).¹⁹⁰

«**Мне скоро шестьдесят**, я старик, – говорит Чебутыкин, – одинокий, ничтожный старик» (С. 13, 125). Преклонный возраст героя, очевидно, служит затемнению его автобиографического характера. Между тем даже он находит себе параллели в автопризнаниях писателя. «...Мне кажется, что моя праздность и весна продолжают **уже шестьдесят лет...**». – писал он А.С.Суворину 2 апреля 1899 г. (П. 8; 143).¹⁹¹

Чеховская «поэтика медицины», таким образом, нередко нацелена на затемнение автобиографического подтекста образа врача-антигероя.

Основной прототип доктора Чебутыкина

С другой стороны, герой-доктор нередко оказывается для Чехова средством криптографического изображения реального лица, которое с медициной не имеет ничего общего.

Так, сама по себе фамилия «Чебутыкин» построена по отношению к чеховской как анафорическая. Почти не имеющая прецедентов, она, по-видимому, носит коллажный характер. Начинается она также, как фамилия «Чехов». Почти анафорична по отношению к

¹⁸⁸ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 171–172.

¹⁸⁹ Как свидетельствует И.Н.Потапенко, уже к середине 1890-х годов никакого энтузиазма по отношению к больным у Чехова не осталось: «Когда к нему обращались за врачебным советом, он отделялся самыми общими местами, и видно было, что он хотел поскорее кончить разговор. Может быть, это объяснялось скрытой досадой, что он так отошел от медицины, на которую потратил столько лет и энергии, или просто это было сознание, что он в этом деле сильно отстал и не может стоять на надлежащей высоте. Ведь тут, за что бы он ни взялся, он непременно сделает хуже, чем другие врачи, которые практикуются и следят за наукой» (А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 308–309).

¹⁹⁰ Отмечено: Кубасов А.В. Проза Чехова: искусство стилизации. С. 98.

¹⁹¹ Подробнее об этом см. в главе одиннадцатой четвертой части.

фамилии автора и фамилия другого явно автобиографического героя: «Чимша-Гималайский» – в которой вторая причудливая и экзотическая часть, очевидно, служит сокрытию автобиографичности, выраженной в начале первой.

Кончается фамилия «Чебутыкин» также, как «Суворин», а в середину вторгается что-то непонятное. Это «бутык» несколько напоминает, однако, село «Бутёкино», которое становится в повести «В овраге» причиной раздора и убийства ребенка Липы (С. 10; 170-171). Созвучно оно и с именем его владельца Григория Цыбукина. Стоит, кстати говоря, обратить внимание и на неполную анаграмматичность фамилий «Чебутыкин» и «Цыбукин».

В облике женатого вторым браком на молодой Варваре старика Цыбукина, которого постепенно отстраняет от дел, а потом и вовсе выгоняет из дома старшая невестка Аксинья, можно заметить целый ряд черт, роднящих его с многолетним старшим другом и корреспондентом Чехова. Недаром Цыбукина в повести – как самого Суворина в письмах и Антона, и Александра Чехова, и многих других – называют «стариком», а Суворин также был женат вторым браком на молодой женщине.

Постепенное отстранение Цыбукина от дел: «Хозяином считается, как и тогда, старик Григорий Петрович, на самом же деле *все перешло в руки Аксиньи*; она и продает, и покупает, и без ее согласия ничего нельзя сделать» (С. 13; 177) – напоминает положение владельца газеты «Новое время» Суворина, реальным хозяином которой с начала 1890-х годов был его сын, хорошо знакомый Чехову Алексей Алексеевич Суворин.

«Не удивись, между прочим, если узнаешь, что я ушел из “Нов. Вр.”. Старика, нашей вдохновлявшей нас силы, нет. Нет в старой машине ни смысла, ни порядка». – писал Чехову брат Александр еще в 1893 г.¹⁹²

А вот как писал о Суворине сам Чехов в письме к брату М.П.Чехову от 22 февраля 1901 г., когда тот собрался служить у него: «ужасно лжив, особенно в так называемые откровенные минуты, т.е. он говорит искренно, быть может, но нельзя поручиться, что через полчаса он не **поступит как раз наоборот**» (П. 9; 208).

В письме к И.Я.Павловскому от 22 мая 1899 г. отличительную черту характера И.Д.Сытина Чехов назвал «**чисто суворинскою бесхарактерностью**» (П. 8; 190).

Воспоминания современников о Суворине 1890-х – 1900-х годов доносят до нас облик человека, своим релятивизмом и равнодушием ко всему напоминающего Чебутыкина.¹⁹³

В третьем и четвертом действиях Чебутыкин находится в состоянии запоя, вызванного смертью его пациентки, в которой, по его собственному признанию, виноват он сам. Этот запой становится толчком к новому этапу распада личности героя, который мы наблюдаем в пьесе: «Мамы так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает» (С. 13; 162).

Фраза «**Все равно**» в устах этого героя самая расхожая (С. 13; 153, 174, 177, 178, 187, 188). Не редкость она и в письмах Суворина. Так, на свой вопрос к сыну Михаилу в августе 1909 г.: «Как идет театр и газета?» – он сам же ответил: «Впрочем, **все равно**».¹⁹⁴

¹⁹² Письма А.П.Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 287.

¹⁹³ См., например: Гнедич П.П. Книга жизни. Воспоминания. 1855 – 1918. Л., 1929. С. 240; Динерштейн Е.А. А.С.Суворин. Человек, сделавший карьеру. М., 1998. С. 320.

¹⁹⁴ Цит. по: Динерштейн Е.А. А.С.Суворин. М., 1998. С.325. Возможно, эта манера Суворина сомневаться во всем, в том числе и в Боге, отразилась в образе уже не «старика» Григория Цыбукина, а его сына Анисима из повести «В овраге»: «... пока меня венчали, я все думал: есть бог! А как вышел их церкви – и ничего. Да и откуда мне знать, есть бог или нет? <...> Папаша ведь тоже в бога не верует. <...> Так целый день ходишь – и ни одного человека с совестью. И вся причина, потому что не знают, есть бог или нет» (С. 10; 157-158). Ср. слова об Анисиме его отца: «Вот, не захотел дома жить, пошел по ученой части. Что ж, пускай!» (С. 10; 148). В действительности Анисим фальшивомонетчик, а ведь сопоставление журналистики с чеканкой фальшивой монеты носит расхожий характер, так что этот элемент сюжета мог простекать именно отсюда.

И.Л.Щеглову Чехов однажды сказал: «Я очень люблю Суворина, очень, но знаете ли, Жан, **бесхарактерные люди подчас в серьезные минуты жизни бывают вреднее злодеев**».¹⁹⁵ В этих словах выражена сущность образа Чебутыкина в пьесе «Три сестры». Его равнодушие к людям вообще и к судьбе барона Тузенбаха в частности становится причиной того, что никто так и не предотвратил трагическую дуэль:

«И р и н а . Иван Романыч, голубчик, родной мой, я страшно обеспокоена. Вы вчера были на бульваре, скажите, что произошло там?
Ч е б у т ы к и н . Что произошло? Ничего. Пустяки. (*Читает газету.*) **Все равно!** <...> Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — **не все ли равно?** Пускай! **Все равно!**» (С. 13; 174, 178).¹⁹⁶

Симптоматично, что Чебутыкин в пьесе все время с газетой – то читает, а то и делает выписки. Причем в тексте первой публикации «Трех сестер» были указания газет, которые он читает. А это, между прочим, «Свет» и *суворинское* (!) «Новое время». Уже в отдельном издании пьесы Чехов снял подобные детали (С. 13; 438): они превращали его тонкую криптографическую игру в прямолинейные аллюзии.¹⁹⁷

Формы интертекстуальности, связанные с изображением врачей

Что касается различных форм интертекстуальности, связанных с изображением врачей, рассмотрим их на примере рассказа Чехова «Попрыгунья» (1892).

Как нам удалось показать ранее, этот рассказ представляет собой сокращенный полемический гипертекст романа Г.Флобера «Мадам Бовари» (1856). Их герои, доктора Осип Дымов и Шарль Бовари, занимают сходное место в сюжетной-образной системе этих двух произведений. Оба они врачи, но чеховский герой как будто бы реализует нераскрытый потенциал, который был заложен в героя Флобера. Это уже не доктор-неудачник, а талантливый врач, обладающий всеми качествами для того, чтобы стать замечательным ученым-медиком.

Тем самым Чехов не просто как бы заступает за отнюдь не чужую для него корпорацию врачей. Благодаря этому, рассказ русского писателя приобретает характер полемической интерпретации романа французского классика.

В мнимых исканиях смысла жизни флюберовской Эммы, которыми в «Мадам Бовари» объясняются две ее супружеские измены, Чехов, по-видимому, скорее склонен усматривать эгоизм и безответственность, разрушающие ее семью и приводящие к гибели ее саму.

Не случайно у Чехова в результате сходного поведения Ольги Ивановны погибает не она, а Дымов. Одновременно чеховский рассказ является, следовательно, и полемической интерпретацией «Анны Карениной» (1873-1877) Толстого, которая в свою очередь была создана как явный гипертекст романа Флобера.¹⁹⁸

Критическая реинтерпретация Чеховым этих двух произведений отчетливо опирается в рассказе на «трудовую» мораль Муравья в хрестоматийной крыловской басне «Стрекоза и Муравей» (1808), явные отсылки к которой содержат заглавие и текст «Попрыгуньи». Интертекстуальная структура чеховского рассказа оказывается прежде всего системой его претекстов, из которых одни соотносятся с ним унисонно, а другие – диссонансно. При этом первые из них составляют объект полемической интерпретации, в то время как вторые – предмет стилизации и ценностной ориентации.

¹⁹⁵ Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 488.

¹⁹⁶ Это разъедающее душу равнодушие роднит Чебутыкина со Ставрогиним и с героем «Сна смешного человека» (1877), каким мы его находим в самом начале рассказа Достоевского.

¹⁹⁷ Подробнее об этом см...

¹⁹⁸ Подробнее об этом см...

«Интертекстуальный подтекст»

В чеховской «поэтике медицины» можно разглядеть также явление своего рода интертекстуального подтекста. Так, исследователи колеблются в трактовке героя чеховской «Чайки» доктора Дорна, видя в нем то выразителя авторской позиции, то «скрытого трикстера». Между тем, если сказать, что Дорн воплощает в пьесе авторское критическое отношение ко всем ее героям, то обе этих позиции могут быть объединены в одну.

Справедливо отмечалось, что Чехов в ней «объективировал в лицах» некоторые суждения Мопассана. В действительности едва ли не все ее герои воплощают те или иные представления о человеке, воплощенные в путевом «дневнике» Мопассана «На воде» и в его последних романах.

Чехова и в самом деле не случайно называли «русским Мопассаном». В «Чайке» русский писатель, с одной стороны, впервые признал, что в его произведениях действительно не так уж мало от Мопассана, а с другой – тонко показал, что он «не Мопассан»: «он другой». Это «другое» он выражает в основном через образ Дорна. Однако в полной мере оно становится понятно читателю только при условии считывания ее интертекстуального подтекста.

Значительные интертекстуальные связи «Чайки» с прозой Мопассана позволяют выявить наличие в пьесе особых «смыслов интертекстуальности». Образ Дорна оказывается концентрацией своего рода интертекстуального подтекста, через который передается внутренняя художественная полемика Чехова с тем пониманием мира и человека, которое воплощено в творчестве Мопассана.

В настоящей главе нам удалось затронуть – причем, разумеется, достаточно бегло – лишь некоторые аспекты «поэтики медицины». Более подробно многие из них будут рассмотрены в последующих главах.

Каждый из затронутых нами аспектов «поэтики медицины» отчасти присутствует также и в творчестве других писателей-врачей: В.В.Вересаева, М.А.Булгакова и др.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ «Мнимый доктор» в русской литературе XIX века

Тема «мнимый больной» в мировой литературе довольно обширна. И, конечно, представлена в русской литературе – хотя бы в пушкинском «Станционном смотрителе». А вот врачами люди притворяются реже – соответственно, и образ «мнимого врача» встречается не так уж часто. Впрочем, например, у Чехова в рассказе «Ночь перед судом» (1886), в начале 1890-х годов переделанном им в пьесу, он налицо.

Однако в заглавии настоящей статьи мы имеем в виду не сюжетную ситуацию, когда литературный герой притворяется доктором. И даже не то, когда врач не умеет лечить, – оттого, что небрежно относится к исполнению своих обязанностей, как, например, Трилецкий в пьесе Чехова «Безотцовщина» (1878), или оттого, что позабыл всё, чему его учили, как Чебутыкин в его же «Трёх сёстрах» (1900).

Речь пойдет о другом, также достаточно распространённом явлении, когда герой медик, а его прототип никакого отношения к медицине не имеет. Такие «доктора» в художественных произведениях, как правило, никого не лечат, а только рассуждают – чаще всего с материалистических позиций. Зачастую это вообще не реально-практикующие врачи, а ученые, как доктор Фауст или чеховский Николай Степанович из «Скучной истории», а то и студент-медик, как Базаров.¹⁹⁹

Иногда писатель делает своего героя таким «доктором» главным образом для того, чтобы читатель не догадался о его реальном прототипе. Может быть, и называть этот тип «врача», во избежание путаницы, стоит не столько «мнимым», сколько «условным» доктором.

Классическим случаем подобного рода является тургеневский Базаров.

Тайна Евгения Базарова

Как известно, замысел романа «Отцы и дети» (1860-1861) возник под влиянием ссоры И.С.Тургенева с Н.А.Добролюбовым и последовавшим за ней разрывом его с «Современником». В образе Базарова многие, как, например, М.Н.Катков, увидели «*апофеозу* “Современника”», а некоторые, как Ю.Г.Жуковский, – даже «*пасквиль на Добролюбова*»²⁰⁰ (здесь и далее выделено полужирным мной – С.К.).

Бывший свидетелем ухудшения личных отношений между двумя литераторами, Н.Г.Чернышевский также полагал, что роман «Отцы и дети» был «открытым **заявлением ненависти Тургенева к Добролюбову**» (цит. по: 7, 438).

В конце концов Тургенев был вынужден сам выступить с печатным объяснением «По поводу “отцов и детей”» (1869). В нем писатель, с одной стороны, признавался в том, что

«никогда не покушался "создавать образ", если не имел исходную точку не идею, а живое лицо, к которому постепенно примешивались и прикладывались подходящие элементы.²⁰¹ <...> Точно то же произошло и с "Отцами и детьми"» (11, 86).

¹⁹⁹ Правда, после разрыва с Одинцовой Базаров некоторое время «участвовал» в «практике» своего отца Василия Ивановича и «в деревне» во вскрытии «тифозного мужика». Но все это скорее служит мотивировкой ранней смерти Базарова.

²⁰⁰ *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.. Соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 7. С. 424, 438. Далее ссылки на это издание: 1978-2014 гг. – приводятся в тексте с указанием тома и страницы арабскими цифрами.

²⁰¹ В сущности, именно так и обстояло дело с главными героями других романов Тургенева – начиная с «Рудина», во многом вызванного к жизни общением с М.А.Бакуниным.

А с другой, заявлял, что «**в основание главной фигуры, Базарова, легла одна поразившая меня личность молодого провинциального врача.** (Он умер незадолго до 1860 года.²⁰²) (7, 475).

Как отмечали комментаторы академического издания,

«в противовес параллели *Добролюбов – Базаров*, неоднократно дебатировавшейся в критике того времени, в статье была выдвинута параллель *Базаров – врач Дмитриев*,²⁰³ которой отнюдь не исчерпывалось содержание даже первоначального замысла романа» (11, 370-371).

Быть может, оттого что версия с «врачом Дмитриевым» мало кого убеждала, впоследствии на эту роль был выдвинут провинциальный орловский врач В.И.Якушкин.²⁰⁴

Связь же своего героя с Добролюбовым Тургенев в очерке «По поводу отцов и детей» отрицал, ссылаясь на то, что с ним «почти не видался» и что статья Добролюбова о его «*последнем произведении перед “Отцами и детьми” – о “Накануне”*» «исполнена самых горячих» похвал (11, 92).²⁰⁵ При этом свое знакомство с Добролюбовым Тургенев явно умаляет, а о его не только журнальных, но и личных выпадах умалчивает.²⁰⁶ Из воспоминаний Н.Г.Чернышевского и А.Я.Панаевой мы знаем, что Тургенев довольно часто встречался с Добролюбовым на квартире Н.А.Некрасова и что с некоторых пор между ним и Тургеневым произошла размолвка.²⁰⁷

В статье его, очевидно, проявились «предосторожности всякого рода», которые Тургенев соблюдал в мемуарном жанре, объясняя их существованием «множества вещей, о которых нельзя говорить» (11, 370). Скорее всего именно поэтому о других прототипах Базарова он предпочел высказаться предельно обтекаемо. Так, уверяя, что всё это результат непосредственных «наблюдений» над его «знакомцем, доктором Д.», Тургенев сопроводил эти признания многозначительным добавлением: «**и над подобными ему лицами**». В числе «подобных лиц» он, видимо, подразумевал прежде всего Добролюбова и Чернышевского (11, 373).

Основанием для того, чтобы полагать именно так, является то, что

отдельные фразы нарочитого огрубления некоторых важных высказываний Добролюбова (да и не только его) при создании образа Базарова все-таки имели место (11, 370).

²⁰² Последнее указание похоже на хорошо известный беллетристический приём и не укрепляет в читателе доверия к сделанному Тургеневым утверждению.

²⁰³ Здесь имеется в виду мемуарное свидетельство А.В. Половцова о Тургеневе, в котором названа фамилия «доктора Д.»: «Дмитриев» (*Половцов Ан.* Воспоминания об И. С. Тургеневе // *Царь-Колокол. Иллюстрированный всеобщий календарь на 1887 год.* М., 1886. С. 77). Отмечая: «говорили мы мало, о пустяках» – Тургенев выделяет лишь поразившую его «базаровскую манеру» собеседника.

²⁰⁴ *Чернов Н. М.* Об одном знакомстве И. С. Тургенева // *Вопросы литературы.* 1961. № 8. С. 188-192.

²⁰⁵ В действительности, окончательный разрыв Тургенева с «Современником» произошел под влиянием резкого отзыва Чернышевского о «Рудине» в рецензии на книгу Н. Готорна «Собрание чудес, повести, заимствованные из мифологии», опубликованной в июньской книжке «Современника» за 1860 год. Рецензия была анонимной, и Тургенев, по свидетельству П.В.Анненкова, решил, что она написана Добролюбовым. См.: *Клеман М. К.* Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева. Под общей редакцией Н. К. Пиксанова. М., 1934. С.118.

²⁰⁶ Ср.: Летопись жизни и творчества И.С.Тургенева (1859-1862). Отв. ред. Н. П. Генералова; авт.-сост. Н. П. Генералова, С. А. Ипатова, В. А. Лукина. СПб., 2018. С.156, 169, 180, 198-203, 276-277, 326-327 и др.

²⁰⁷ Н.А. Добролюбов в воспоминаниях современников. Сост., подг. текста и комментарии С.А.Рейсера. М., 1986. С.154-166, 175-190.

Между тем достаточно условная принадлежность Базарова к корпорации врачей объясняется легко, и никакие доктора-прототипы для этого не нужны. Публицисты того времени, в том числе и публицисты «Современника» с их особым вниманием к естественным наукам, нередко прибегали к сравнениям и аналогиям между жизнью, литературой и медициной. Например, «внушительное резюме медика и демократа Базарова: **“Исправьте общество, и болезней не будет”**», как отметили комментаторы академического издания,

«звучит почти как цитата из статьи Чернышевского о “Губернских очерках” Щедрина (1857), где Чернышевский, намекая на необходимость радикального переустройства существующего социального порядка, писал: “Надобно отыскать причины, на которых основывается непонятное нам явление общественного быта, и против них обратить свою ревность. Основное правило медицины: “отстраните причину, тогда пройдет и болезнь...”» (Чернышевский, т. 4, с. 273) (7, 425).

Как отмечал А.В.Кубасов, «прототипы из жизни могут подчас выходить за круг социального, профессионального или иного родства с героем».²⁰⁸ При этом зачастую трансформация прототипа в лицо другого пола, возраста и профессии делается намеренно, чтобы как можно тщательнее его закамouflировать.

Подтверждают эту точку зрения и подготовительные материалы к роману, в которых о Базарове сказано: «Смесь Добролюбова, Павлова и Преображенского» (12, 566). Отметим, что Добролюбов при этом назван первым по счету. Из двух других названных первый был врачом, а о личности второго ведутся споры.²⁰⁹ При этом о Базарове сказано, что он «доктором не хочет быть, ждет случая» (12, 566). То есть Базаров готовится стать революционером.

Современные исследователи также признают, что Тургенев, «создавая образ Базарова, несомненно, имел ввиду Добролюбова», и лишь справедливо отмечают, что это был не памфлет против него, а, напротив, довольно сочувственное его изображение:²¹⁰ «Вопреки собственным философским и социальным воззрениям, вопреки отрицательному опыту личных взаимоотношений», Тургенев «был прельщен тем типом личности, который воплощал собою Добролюбов...».²¹¹ Примирению былых противоречий, конечно, могла способствовать и серьезная болезнь критика, обострившаяся еще до начала работы Тургенева над романом.²¹²

Итак, если писатель и в самом деле воспользовался при создании образа Базарова отдельными деталями облика знакомых ему врачей, то основным его прообразом все же был Добролюбов. Решение же Тургенева сделать своего героя врачом, судя по всему,

²⁰⁸ Кубасов А.В. Проза А.П.Чехова: поэтика стилизации. С.236.

²⁰⁹ Батюто А. И. К истории создания романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (По поводу одной публикации) // Русская литература. 1985. № 4. С. 156-165; Генералова Н. П., Хитрово Л. К. К родословной главного героя романа «Отцы и дети» (Кто дал фамилию Евгению Базарову?) // И.С.Тургенев. Новые исследования и материалы. Вып. III. К 150-летию романа «Отцы и дети». Отв. ред. Н. П. Генералова, В. А. Лукина. СПб., 2012. С. 335-338.

²¹⁰ Доманский В.А. Тургенев и Добролюбов: полемический диалог и контекст // Тургенев и либеральная идея в России. Пермь, 2018. С. 95 –110

²¹¹ Ребель Г.М. Испытания русского романа: «Накануне» И.С. Тургенева в добролюбовской интерпретации // Вопросы литературы. 2006. № 2. С. 222.

²¹² Добролюбов еще в мае 1860 года выехал за границу для лечения туберкулеза (от которого в ноябре 1861 года и скончался), а Тургенев начал писать «Отцов и детей» только в октябре 1860 года (7, 418). Нельзя исключить, что его решение закончить роман преждевременной смертью Базарова было отчасти вызвано слухами об умирающем Добролюбове. Известно, что здоровьем его Тургенев осенью 1861 года «весьма интересовался» (цит. из письма Обручева к Добролюбову от 3(15) ноября (?) по: Летопись жизни и творчества И.С.Тургенева (1859-1862). С.347).

основывалось на расхожей метафоре революционера как «врачевателя общественных болезней».

Литературная генеалогия доктора Вознесенского

Разумеется, определенная условность есть в любом герое-враче. В отличие от современных сериалов, посвященных медицине, писатель – в особенности писатель XIX века – естественным образом изображает такого героя по преимуществу вне его профессиональной деятельности.

Так, лермонтовского доктора Вернера мы видим в основном в беседах с Печориным. Достаточно условный образ – и герценовский доктор Крупов. В романе «Кто виноват?» (1846) у него функция резонёра – опытного человека, который напоминает его молодым героям о сложности человека и жизни. В повести же «Доктор Крупов» (1847) его врачебная специальность – и вовсе лишь повод для автора развить на мотив философских повестей Вольтера его теорию всеобщего человеческого безумия.

Базаров был сделан доктором отчасти для того, чтобы скрыть, что истинным его прототипом является Добролюбов. Нередко так происходило в русской литературе и позднее. Например, профессор-медик Николай Степанович из повести Чехова «Скучная история» и военный доктор Чебутыкин из его пьесы «Три сестры» – в действительности в значительной степени закамуфлированное изображение личности близкого знакомого автора, издателя А.С.Суворина.²¹³ Присущее старшему другу Чехова равнодушие к близким писателю было легче всего воплотить – и в то же время скрыть – в образе врача.

Другой интересный случай мы находим в романе Чехова «Драма на охоте» (1885). У главного героя следователя Камышева (изображенного в написанной им повести под фамилией «Зиновьев») в нем есть хороший знакомый, доктор Павел Иванович Вознесенский. Казалось бы, первейшее место в его литературной родословной должен занимать лермонтовский доктор Вернер. Однако на самом деле роль его среди прототипов Вознесенского самая скромная.

Уже его фамилия, имя и отчество имеют оксюморонный характер. Имя-отчество у него как у гоголевского Чичикова, а фамилия – как у лиц духовного происхождения. Так же противоречив и характер героя. Противоречивость Вознесенского, выразившаяся уже в его именовании, в Вернере раскрывается постепенно, по мере развертывания сюжета лермонтовского романа.

Отзыв Камышева о Вознесенском в написанной им повести:²¹⁴ «единственный человек, сентенции которого я выслушиваю с легкой душой, не морщась...» (С. 3; 291) – как будто бы самый располагающий к нему. Однако то, что о нем рассказывается далее, являет перед нами довольно жалкую личность.

Характеристика эта: «человек <...>, которому дозволяется **вопросительно заглядывать в мои глаза и запускать исследующую руку в дебри моей души...**» (С. 3; 291) – явно напоминает лермонтовского Вернера: «Его маленькие черные глаза, всегда беспокойные, **старались проникнуть в ваши мысли.**»²¹⁵

Ср. также у Чехова: «Я люблю его простое, **далеко не пластическое лицо** с большим носом, прищуренными глазами и жидкой рыжей бородкой» (С. 3; 291). – и у Лермонтова:

²¹³ См. об этом: *Кубасов А.В.* Проза А.П.Чехова: поэтика стилизации. С.236-238 – а также главу одиннадцатую четвертой части настоящей книги.

²¹⁴ Своим построением «Драма на охоте» также больше всего напоминает «Героя нашего времени». У Лермонтова значительная часть романа представляла собой дневник героя («Журнал Печорина»), а у Чехова почти весь роман составляет повесть Ивана Петровича Камышева, в которой он рассказывает свою историю от лица Сергея Петровича Зиновьева.

²¹⁵ *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Изд. 2-е, испр. и доп. Л., 1981. Т.4. С.243.

«...**неровности его черепа**, обнаженные таким образом, поразили бы френолога, странным сплетением **противуположных наклонностей**».²¹⁶

Общая же оценка отношений Вознесенского с Зиновьевым: «Мы с ним **приятели в самом лучшем смысле этого слова** и уважаем друг друга...» (С 3, 291) – также почти воспроизводит печоринское: «Мы друг друга скоро поняли и **сделались приятелями**...».²¹⁷ Хотя далее Зиновьев оговаривается: «Между мною и им, как черная кошка, прошла женщина» (С. 3; 291). И тут уже повествование развивается по сюжетной линии «Печорин – Грушницкий».

Именно под Грушницкого Вознесенский и стилизован далее как неудачный соперник Зиновьева в любви к Наде Калининой. Даже фамилия его «**Вознесенский**» лишь начальной буквой похожа на фамилию «**Вернер**», а своим окончанием воспроизводит окончание фамилии «**Грушницкий**».

Павел Иванович Вознесенский и Маврикий Николаевич Дроздов

Однако Грушницкий из Вознесенского тоже получается какой-то необычный. Ведь «Шур», как прозвали Вознесенского «за его вечно прищуренные глаза» (С. 3; 288), делает все, чтобы предмет его воздыханий Надя Калинина досталась Зиновьеву. И в этом отношении скорее напоминает героя «Бесов» Достоевского Маврикия Николаевича Дроздова – секунданта Гаганова в его дуэли со Ставрогиным и офицера, ухаживающего за Лизой Тушиной.

Уже приведенная нами характеристика Зиновьева: «Мы с ним **приятели в самом лучшем смысле этого слова и уважаем друг друга**...» – близка к словам повествователя «Бесов» о Гаганове: «еще с вечера припас себе секунданта, а именно Маврикия Николаевича Дроздова, своего **приятеля**, школьного товарища и **особенно уважаемого им человека**».²¹⁸

Вознесенский напоминает Дроздова своим поклонением Калининой, а заодно и высоким ростом, отмеченным с самого начала:

«Доктор любил ее так, как способны любить только такие хорошие **натуры**, как мой милый “шур” Павел Иванович... Теперь он, как **шест**, стоял около нее, держа руки по швам и вытянув шею... Изредка он вскидывал свои любящие вопрошающие глаза на ее сосредоточенное лицо... Он словно сторожил ее молитву, и в его глазах светилось **страстное, тоскующее желание быть предметом ее молитвы**» (С. 3; 291, 298).

Преданность Дроздова Тушиной декларирована ею: «**Это самый лучший и самый верный человек** на всем земном шаре <...>! **Il fait tout ce que je veux**» (X, 87) – а затем не раз продемонстрирована им самим. Не раз подчеркивается и его высокий рост: «”Боже, как вы **непозволительно высоки ростом**, Маврикий Николаевич!” И опять смех. Маврикий Николаевич **был роста высокого**, но вовсе не так уж непозволительно» (X, 156).

Вместо двух разговоров, в ходе которых Вознесенский уговаривает Зиновьева жениться на Калининой, в «Бесах» только один. И он носит гораздо более драматический характер:

« — Если можете, то женитесь на Лизавете Николаевне, — подарил вдруг Маврикий Николаевич, и, что было всего любопытнее, никак нельзя было

²¹⁶ Там же.

²¹⁷ Там же.

²¹⁸ *Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т.10. С.222.* Далее цитаты из Достоевского приводятся по этому изданию: Л., 1972-1990. Т. 1-30 – с указанием номера тома римскими, а номера страницы арабскими цифрами.

узнать по интонации голоса, что это такое: **просьба, рекомендация, уступка или приказание**» (X, 295).²¹⁹

Тем не менее, в этом разговоре есть некоторые детали, из которых развились оба разговора Вознесенского.

Дроздов сообщает Ставрогину, что его невеста в действительности любит его, Ставрогина: **«Из-под непрерывной к вам ненависти, искренней и самой полной, каждое мгновение сверкает любовь и... безумие... самая искренняя и безмерная любовь и — безумие!»** (X, 296). Аналогичным образом после того, как надежды Нади Калининой выйти замуж за князя Карнеева рухнули, Вознесенский объясняет Зиновьеву: **«Чтобы уколоть вас, она задумала выйти за этого графа... Не нужно ей было ни его денег, ни знатности...»** (С. 3; 367).

Ставрогин не признает, что по его поведению можно было «заключить» о его «чувствах к Лизавете Николаевне». Дроздов же искренне удивляется этому: **«— Как? — даже вздрогнул немного Маврикий Николаевич, — разве вы не домогались? Не домогаетесь и не хотите домогаться?»** (X, 297). Вознесенский как будто бы лишь распространяет эту его тираду:

«Не вы ли сами добивались этих поползновений на вашу особу? Вы каждый день ездили, обыкновенные гости так часто не ездят. Днем вы удили с нею рыбу, вечерами гуляли в саду, ревниво оберегая ваше tête-a-tête... Вы узнали, что она любит вас и ни на йоту не изменили вашего поведения... Можно было после этого не подозревать в вас добрых намерений? Я был уверен, что вы на ней женитесь!» (С. 3; 302).

С учетом того, что в Зиновьеве также есть черты Ставрогина:²²⁰ необыкновенная красота, харизматичность и одновременно порочность – пародийная стилизация Вознесенского под Дроздова не оставляет сомнений. Хотя одновременно этот герой отмечен некоторыми чертами Грушницкого и Вернера.

Возможно, некоторые из приведенных параллелей кому-то могут показаться случайными, а сходство между Воскресенским и его литературными прототипами в произведениях предшественников Чехова скорее типологическим. Однако в своей совокупности они выглядят убедительно. Особенно если иметь в виду, что роман «Драма на охоте» вообще – это стилизация с элементами пародии едва ли не на всю русскую классическую литературу в целом, и на Достоевского в особенности.²²¹

Итак, чеховский Воскресенский – также весьма условный доктор. Среди его ипостасей: «несчастливый соперник в любви», «самоотверженный влюбленный» и др. – нет почти ничего, что имело бы отношение к медицине.

²¹⁹ Ранее эта единичная параллель между Дроздовым и Вознесенским была проведена Р.Г.Назировым: «Чехов в своей парафразе полностью переменяет отношение двух соперников – благородного чудака и пожирателя женских сердец. У него благородный персонаж не грозит, а плачет и умоляет. <...> Чехов отменял романтику жоржандизма» (Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. ст. Уфа, 2005. С. 164).

²²⁰ То, что Ставрогин оказывается женат и признается в этом Дроздову (а это делает невозможным его брак с Лизой Тушиной), в «Драме на охоте» отозвалось тем, что женатым мужчиной оказывается граф Карнеев, и это разбивает надежды Нади Калининой. В свою очередь, эта героиня пародийна не только по отношению к главной героине «Дворянского гнезда» Лизе Калитиной, что подчеркнуто прозрачной анаграмматичностью ее фамилии, но и по отношению к Лизе Тушиной. Надя Калинина и сама сравнивает себя с пушкинской Татьяной (С. 3; 330), однако навязывается Зиновьеву гораздо более явным образом. Зато она отказывается от его предложения стать его любовницей, в то время как Лиза Тушина идет на это сама.

²²¹ См.: Кибальник С. А. Из истории детективной литературы в России: случай Чехова. Литературоведческое расследование. СПб., 2022.

А ведь это один из немногих чеховских докторов, образ которого был создан писателем в то время, когда сам Чехов был по преимуществу врачом.

«Условный доктор» в русской литературе XX века

Из образа Воскресенского в зрелом творчестве Чехова вырастает целый ряд докторов, которые предстают перед нами не столько как врачи, сколько как просто хорошие люди. «Настоящие» доктора у Чехова вообще не совершают чудес спасения безнадежно больных пациентов. Возможности медицины в то время были довольно ограничены. Скорее это люди, которые равнодушны к своим пациентам и понимают, что им нужно. Причем иногда это совсем не лекарства.

Так, доктор Самойленко изо всех сил старается достать для Лаевского денег взаймы. Хотя, скорее всего, если он когда-нибудь и получит их обратно, то явно нескоро. Да и деньги эти нужны Лаевскому на то, чтобы бежать от гражданской жены Надежды Фёдоровны, которую он увёз от мужа. Не одобряя эти планы, Самойленко, тем не менее, пытается помочь другу во что бы то ни стало.

Некоторая преимственность этого героя по отношению к доктору Вознесенскому-Щуру прямо выражается в том, что Чехов наделяет его одной «щуровской» чертой. Самойленко любит давать деньги взаймы и потому у него самого их никогда нет: **«всем давал деньги взаймы»** (С. 7; 353). Та же страсть владела и Щуром:

«Взаймы дает он всякому просящему, не говоря ни слова и не заикаясь об обратной получке... Никаким гвоздем не выковыришь из него бесшабашной веры в людскую добросовестность» (С. 3; 292).

В чеховском Дорне из пьесы «Чайка» отчасти воплощено alter ego автора в пьесе.²²² Не столько как врач, сколько как хороший человек, явлен и герой рассказа «Случай из практики» (1898) «ординатор» Королев. Видя, что дочь фабрикантки Ляликовой Лиза вовсе не больна, а угнетена окружающим, он не боится донести до нее, что «ей нужно поскорее оставить пять корпусов и миллион, если он у нее есть, оставить этого дьявола, который по ночам смотрит; для него было ясно также, что так думала и она сама и только ждала, чтобы кто-нибудь, кому она верит, подтвердил это» (С. 10; 84).

В русской литературе XX века, вообще, в том числе в советской литературе, начиная с «Записок юного врача» (1925-1926) М.А.Булгакова, все чаще изображается врач как таковой.²²³ И, тем не менее, тип условного доктора продолжил свое существование.

В частности, очередной его модификацией стал образ доктора Живаго в одноименном романе Б.Л.Пастернака (1957), представляющем собой гибридный гипертекст романов Достоевского «Идиот» (см.: IX, 626-628) и «Братья Карамазовы».²²⁴ Недаром, по мнению поэта Ольги Седаковой, «святость» в «Докторе Живаго» «является как врач, как великий диагност – герой романа».²²⁵

Изложенные выше соображения имеют особое значение, если вспомнить, что в работах по антропологии медицины «литературные образы врачей нередко сопоставляются с образами реальных врачей – в таком ряду лермонтовский Вернер “встречается” с

²²³ См.: Волчкевич М. «Чудесный доктор»: эволюция образа врача в дореволюционной и советской литературе // Филологические науки. 2023. № 2. С. 97-100.

²²⁴ Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 154-197.

²²⁵ Седакова О.А. «Неудавшаяся епифания»: два христианских романа – «Идиот» и «Доктор Живаго» // Континент. 2002. № 112. С.376.

пятигорским доктором Майером, тургеневский Базаров с Сеченовым, чеховские Астров, Дорн и Чебутыкин с самим Чеховым».²²⁶

Как мы видели, существует гораздо больше оснований для того, чтобы сопоставлять Базарова с Добролюбовым, а Чебутыкина с Сувориным. Постановка же тем, вроде «образы врачей в творчестве Чехова», как нам представляется, вообще не имеет особого смысла, так как в этом случае разнородные литературные образы ставятся в единый ряд по достаточно формальному внешнему признаку.

²²⁶ *Богданов К.А.* Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры XVIII – XIX веков. М., 2005. С. 12.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Два доктора: Осип Дымов и Шарль Бовари

(Интертекстуальная структура рассказа Чехова «Попрыгунья»)

Как нам удалось показать ранее, рассказ А.П.Чехова «Попрыгунья» (1892) представляет собой сокращенный гипертекст романа Г.Флобера «Мадам Бовари» (1856). Особенности этого гипертекста заключаются, с одной стороны, в очевидной довольно существенной переакцентуации русским писателем сюжетно-образной структуры романа французского классика, а с другой – в достаточно скрытом характере этой гипертекстуальности. Рассказ представляет собой полемическую интерпретацию романа и даже скорее всего его своего рода криптопародию.²²⁷

Чеховская «Попрыгунья»

как гипертекст романа Флобера «Мадам Бовари»

Полемическая интерпретация Чеховым романа Флобера связана в первую очередь с пересмотром образа одного из его главных героев – врача, и взгляда французского писателя на роль в обществе людей искусства и людей практического труда. Шарль Бовари как личность гораздо мельче Осипа Дымова – соответственно, Эмма значительнее Ольги Ивановны.

Если предположить, что «Попрыгунья» — это криптопародия на роман Флобера (как чеховская «Душечка» (1898-1899)— на его повесть «Простая душа» (*Un simple cœur*”, 1875-1876)), то эти изменения носят сознательный характер и представляют собой следствие «пародийного переосмысления».²²⁸ Переставляя акценты, Чехов, как и в «Душечке», черпает мотивы своего рассказа из всего гипотекста, актуализируя или переосмысляя то существенные, а то и второстепенные его детали.

Так, Шарль, хотя и не по собственной инициативе, делает попытку стать чем-то большим, чем практикующий врач. Правда, сделанная им операция по выпрямлению стопы Ипполиту кончается плачевно. Однако до переезда из Тоста врачебная деятельность Бовари протекала вполне успешно: «его репутация вполне установилась. <...> Он особенно удачно лечил катары и болезни груди...».²²⁹

Возможно, именно из этого зерна и произрастают научные способности Дымова, впрочем, пока лишь намечающиеся. Ведь то, что он «редкий, необыкновенный, великий человек» (С. 8; 31), скорее очередная аберрация его ближайшего окружения. В действительности Дымов пока только подает надежды стать замечательным ученым. Правда, он успешно защищает диссертацию, но «предложат» ли ему «приват-доцентуру по общей патологии» (С. 8; 24), мы так и не узнаем.

При этом чеховский сарказм по отношению к ситуации гипотекста проявляется в том, что, как и героиня Флобера, она все время после начала своего романа с Рябовским собирается отравиться:

«По уходе его, Ольга Ивановна долго лежала на кровати и плакала. Сначала она думала о том, что **хорошо бы отравиться**, чтобы вернувшийся Рябовский

²²⁷ Кибальник С.А. Рассказ Чехова «Попрыгунья» как криптопародия на «Мадам Бовари» // Кибальник С.А. Чехов и русская классика: проблемы интертекста. СПб., 2015. С. 87-99.

²²⁸ Назиров Р. Г. Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. М., 1992. С. 52–56.

²²⁹ Густав Флобер. Госпожа Бовари *Madame Bovary*. Роман [и обвинительная и защитительная речи и приговор по делу, возбужденному против автора в Парижском Исправительном суде. Заседания 31-го янв. и 7-го февр. 1857 года]. СПб., 1881. С.71-72. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках.

застал ее мертвою...», «Если она не заставляла его в мастерской, то оставляла ему письмо, в котором клялась, что если он сегодня не придет к ней, то **она непременно отравится**» (С. 8; 19, 23).

Однако почему-то Ольга Ивановна, тем не менее, так и не исполняет этого своего намерения.

Между тем трагическая и непоправимая смерть Дымова случается не вдруг, а после нескольких своего рода «предупреждений судьбы»:

«Впрочем, третья неделя их медового месяца была проведена не совсем счастливо, даже печально. Дымов **заразился в больнице рожей**, пролежал в постели шесть дней и должен был остричь свои красивые черные волосы. <...> Дня через три после того, как он, выздоровевши, стал опять ходить в больницы, с ним произошло новое недоразумение. – Мне не везет, мама! – сказал он однажды за обедом. – Сегодня у меня **было четыре вскрытия, и я себе сразу два пальца порезал**. И только дома я это заметил» (С. 8; 12).

Чеховская героиня не только не исполняет своего намерения покончить с собой, но и упорно не замечает этих «предупреждений судьбы» об опасности, грозящей жизни ее мужа. Впрочем, «опровержение финала» пародируемого произведения характерно также и для некоторых других криптопародий Чехова – в частности, для его рассказа «В море», в котором пародирован роман В. Гюго «Труженики моря».²³⁰

Осип Дымов и Шарль Бовари

Начинаются же оба произведения сходным образом: предмет исключительного разочарования для их героинь составляет то, что их мужья представляются им простыми, обыкновенными людьми. Так, Эмме казалось, что по сюртуку Бовари «видна вся его **ничтожность**» (с. 71), а Ольга Ивановна противопоставляет «простому, **очень обыкновенному и ничем не замечательному человеку**», каким считает Дымова, «**не совсем обыкновенных людей**», к которым относит себя и своих знакомых (С. 8; 7).

Как и Ольга Ивановна, Эмма необычайно ценит «известность» и сетует:

«Зачем не вышла она по крайней мере замуж за человека, любящего работать по ночам, занимающегося с книгами и, наконец, в шестьдесят лет, когда наступают годы ревматизма, добывающегося крестика и прицепляющего его на свое дурно сшитое платье! Она хотела бы, чтобы **имя Бовари сделалось знаменитым, чтоб его повторяли в журналах, чтоб оно стало известным во Франции**» (с. 72).

Волею Чехова Ольге Ивановне достался как раз один из таких молчаливых тружеников. Однако она слишком поздно понимает, что все остальные из его окружения, кроме нее самой, «видели в нем **будущую знаменитость**» (С. 8; 30).

В романе Флобера есть целый ряд других мотивов, которые подхватывает Чехов. Так, например, Бовари обрисован как человек не слишком светский, но умеющий ценить свое счастье:

«Шарль, не будучи тщеславен, совсем не блистал во время свадебного празднества. Он плохо отвечал на шутки, каламбуры, двусмысленные слова и

²³⁰ Назиров Р. Г. Пародии Чехова и французская литература. С. 51.

комплименты, с которыми стали к нему обращаться, начиная с супа. Зато на другой день он казался совсем иным человеком» (с. 35).

Бовари не интересуется искусством: «Он говорил, что, живя в Руане, ему никогда не приходило в голову пойти посмотреть в театре на парижских актеров» (с. 48). Во время **оперного спектакля** в Руане «он сообразил, что **не понял истории...**» (с. 273). Вдобавок флюберовский герой «не умел ни плавать, ни фехтовать, ни стрелять из пистолета, и однажды, когда она прочла в книге непонятное ей выражение относительно верховой езды, он не мог объяснить его» (с. 48).

Дымов также не отличается светскостью и признается: «**“Я не понимаю пейзажей и опер...”**» (С. 8; 10). Однако Чехов не сохраняет за ним присутствующего в обрисовке Шарля Бовари и снижающего его образ отсутствия многих чисто мужских познаний и навыков.

В начале семейной жизни с Эммой Шарль «был здоров, чувствовал себя хорошо» (с. 71). Его внешний вид изменяется к худшему только с переездом в Ионвиль — по мере того, как его дела и репутация ухудшаются. Да и то большей частью в восприятии влюбленной в Леона Эммы: «Вдруг она отвернулась; перед нею стоял Шарль в шапке, надвинутой на лоб, **с отвисшими губами, что придавало лицу его глупое выражение**. Даже его спина имела раздражающий вид» (с. 119).

Дымов также смотрится неважно только на фоне и в глазах гостей его жены, причем у Чехова об этом прямо сказано словами повествователя

«...среди этой компании Дымов **казался чужим, лишним и маленьким**, хотя был высок ростом и широк в плечах. Казалось, что на нем чужой фрак и что у него приказчицкая бородка. Впрочем, если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола» (С. 8; 8).

Как и Бовари, Дымов познакомился со своей будущей женой во время болезни ее отца. Оба много работают: если Бовари «**возвращался домой поздно, часов в десять, иногда в полночь**» (с. 49), то Дымов, по словам Коростелева, «**работал, как вол, день и ночь**» (С. 8; 30). После начала любовного романа жены с Рябовским он стал работать еще больше: «Прежнему она каждый день возвращалась поздно ночью, но Дымов уже **не спал**, как в прошлом году, а сидел у себя в кабинете **и что-то работал**. Ложился он часа в три, а ставал в восемь (С. 8; 24)».

При этом оба героя проявляют к своим женам чуткость и даже ведут себя самоотверженно. Так, Бовари, зная, как Эмма «любит кататься в экипаже, купил по случаю старый кабриолет, который, при помощи новых фонарей и новой кожи, стал походить на тильбюри» (с. 39). Ради Эммы он переезжает из Тоста, где дела у него шли хорошо, предлагает сшить ей амазонку и покупает для нее лошадь, чтобы она могла ездить на ней в компании с Родольфом.

Когда после бегства Родольфа Эмма заболевает, то «в течение сорока трех дней Шарль не оставлял ее ни на минуту; он бросил всех своих больных, не ложился спать, поминутно слушал у нее пульс, прикладывал горчичники и компрессы из холодной воды, посылал Жюстена в Невшатель за льдом...» (с. 253).

После ее выздоровления, стремясь вернуть ей интерес к жизни, Бовари настаивает на посещении ею театра в Руане, а затем и на том, чтобы она одна осталась на следующее представление. Наконец, он даже дает ей доверенность на ведение всех своих дел.

Дымов также тратит свои нелегким трудом заработанные деньги преимущественно на удовлетворение желаний Ольги Ивановны и тем самым невольно способствует, хотя и в меньшей степени, ее сближению с Рябовским.

Шарль Бовари не только так до конца ни о чем не догадывается, но и ставит себя в смешное положение, рассказывая аптекарю Оме о том, как расстроилась Эмма, узнав об

отъезде Леона в Париж. Родольфу же он даже пишет, что «жена в его распоряжении...» (с. 188).

В отличие от Шарля, Дымов очень скоро «стал догадываться, что его обманывают» (С. 8; 21), однако и после этого не возражал против посещений Рябовским их дома и даже утешал Ольгу Ивановну в ее несчастной любви: «Не плачь громко, мама... Зачем? Надо молчать об этом...» (С. 8; 23).

Так что оба героя – правда, в разной степени – страдают в том числе и от своих чрезмерных доверчивости, уступчивости и деликатности. Поведение же обеих героинь, напротив – хотя и опять-таки в разной степени – не оставляет сомнений в их эгоистичности.²³¹ Только если Флобер склонен оправдывать измены Эммы тем, что она тяготеет к окружающей ее мещанской атмосферой, то у Чехова ничего подобного нет.

В финале рассказа Дымов заражается дифтеритом, «высасывая через трубочку дифтеритные пленки» (С. 8; 27) у мальчика, и этим несколько напоминает страдающего от неразделенной любви к Одинцовой Базарова, который заражается тифом во время вскрытия умершего мужика. В романе Флобера Эмма отравляется мышьяком.

При этом оба произведения заканчиваются приездом врачей. Вызванные Шарлем Каниве и Ларивьер приезжают слишком поздно и, будучи уже не в силах что-либо сделать, завтракают в доме аптекаря Оме, который как раз мог спасти Эмму, но не сделал этого. У Чехова Коростелев посылает за авторитетным специалистом — доктором Шреком, который также оказывается не в состоянии помочь, а другие врачи сами приходят, чтобы «дежурить около своего товарища» (С. 8; 28). Снова у Чехова налицо серьезная переакцентуация сюжетной ситуации Флобера и снова она представляет собой своеобразную попытку заступничества за своих собратьев по его первой профессии.

Самоубийство Эммы не дает автору права обвинить ее в крахе семьи, хотя оснований для этого все же более чем достаточно. Тем более что Шарль вскоре тоже умирает, а их дочь Берту забирает к себе «дальняя тетка, которая для поддержания существования посылает ее на бумагопрядильную фабрику» (с. 428).

Полемическая интерпретация романа Флобера у Чехова

Трансформация сюжетно-образной системы флюберовского романа идет у Чехова, следовательно, по трем линиям: во-первых, в направлении общего сокращения сюжетных линий в соответствии с выбором им жанра рассказа; во-вторых, по линии вообще характерного для Чехова²³² более сочувственного изображения врачей (вместо Шарля Бовари и интригана аптекаря Омэ в «Попрыгунье» это Дымов и Коростелев); и в-третьих, по линии разоблачения главной героини как исключительно эгоистического существа, пожинаящего плоды своего собственного поведения.

В том, что Ольга Ивановна только думает о смерти, а на деле умирает Дымов, проявляется глубокий сарказм Чехова по отношению к его «Эмме». Он сознательно трансформирует историю супругов Бовари, применяя свой излюбленный принцип «казалось — оказалось»,²³³ как делал это в других рассказах и повестях этого периода: «Именины», «Княгиня», «Жена», «Палата № 6», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности». Чехов изображает не столько то, как эта история видится героине (а Флобер по преимуществу именно это), сколько то, что, как правило, стоит, по его представлениям, за такими историями в реальной жизни.

Вряд ли может вызвать какие-либо сомнения утверждение Р. Г. Назирова об отношении Чехова к Флоберу, высказанное им по поводу чеховской «Душечки» и флюберовской повести «Простая душа»: «Чехов восхищался Флобером. <...> Кривопародии

²³¹ См. об этом: *Кибальник С. А.* Чехов и русская классика: проблемы интертекста. С. 92-96.

²³² *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 197.

²³³ *Катаев В. Б.* Проза Чехова. Проблемы интерпретации. С. 21-30.

Чехова — это форма его любви».²³⁴ В то же время, как мы видим, это восхищение отнюдь не исключало критического восприятия. Русский писатель обращается к фабуле классического романа французского классика как раз для того, чтобы творчески воплотить свое собственное (и отчасти чисто русское) видение подобных историй.

Зная склонность Чехова к скептицизму и даже сарказму, представляется более чем вероятным, что в сюжете «Мадам Бовари» он увидел историю «попрыгуны». Этот его рассказ — один из наиболее ярких случаев скрытого пародирования Чеховым романа Флобера, о котором Назиров писал: «...у зрелого Чехова появилась редкая в искусстве склонность вуалировать объект пародии. <...> Персонажи “Мадам Бовари” по сей день остаются нераспознанными в рассказах и пьесах Чехова».²³⁵

Возможно, в числе прочих исследователь имел в виду и рассказ «Попрыгунья».

По поводу другого чеховского рассказа — «В море» (1883) — Назиров заметил, что Чехов

«создал *конструктивную пародию*, т. е. пародию, превышающую задачу осмеяния чужого текста. Перерабатывая рассказ в 1901 году, он полностью снял внешнюю пародийность, потому что стремился к более углубленной критике, осмеивал те ошибочные представления и идеи, которые встречались в мальстреме романа Гюго («Труженики моря» — С.К.)...»²³⁶

Очевидно, что нечто подобное Чехов проделал и создавая «Попрыгунью». Это тоже не стилевая, а «конструктивная пародия» на Флобера, задача которой заключается в художественном воплощении собственного видения флюберовского сюжета.

Каких-либо прямых свидетельств пародийности «Попрыгуньи» по отношению к «Мадам Бовари» не существует. Однако авторская ремарка о Дымове: «...если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что **своей бородкой он напоминает Зола**» (С. 8; 8), — с учетом всего выше сказанного может, с определенными оговорками, рассматриваться как неявная аллюзия на эту пародийность (ведь Э. Золя считал себя учеником Г. Флобера).

Тем более что в рассказе, по меньшей мере, еще раз заходит речь о французском искусстве: Ольга Ивановна предполагает, что вместе с другими дачниками она будет смотреться в роще «разноцветными пятнами на ярко-зеленом фоне — преоригинально, **во вкусе французских экспрессионистов**» (С. 8; 14).

Сами по себе эти детали, разумеется, ничего не доказывают, однако вкупе с отмеченным выше значительным сюжетно-образным сходством двух произведений вряд ли случайны.

«Попрыгунья» и «Анна Каренина»

Поскольку «Анна Каренина» (1873-1877) Л.Н.Толстого в свою очередь также представляет собой очевидный гипертекст флюберовского романа,²³⁷ то чеховская «конструктивная пародия» оказывается направлена и в ее адрес. Тем более, что Толстой, как и Флобер, отказывается судить свою героиню.

²³⁴ Назиров Р. Г. Пародии Чехова и французская литература. С.197.

²³⁵ Там же. С. 48.

²³⁶ Там же. С. 56, 62.

²³⁷ См., например: Шульц С.А. «Анна Каренина» Л.Н.Толстого и «Мадам Бовари» Г. Флобера // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2016. Т. 75. № 2. С. 21-25.

В отличие от французского писателя, он, тем не менее, показывает, что «действительное и несомненное счастье найти в жизни “для себя” нельзя...».²³⁸ Полемиическая интерпретация флюберовского романа как Толстым, так и Чеховым направлена, таким образом, в сторону традиционного для русской литературы антииндивидуализма.²³⁹ Впрочем, на сей раз Чехов оказался радикальнее Толстого и написал свою, «русскую “Мадам Бовари”» как криптопародию на роман своего французского предшественника. Таким образом, в трактовке этого сюжета он оказался жестче и саркастичнее Толстого.

Соответственно, в истории Анны Карениной Чехов, очевидно, если и не становится на сторону Алексея Александровича Каренина, то во всяком случае не слишком сочувствует решимости героини Толстого идти до конца в своей любви к Вронскому, разрушающей ее семью и доводящей ее до самоубийства.

При этом острота полемиической интерпретации по отношению к толстовскому шедевру несколько смягчена явной стилизацией под «Анну Каренину» наиболее трагических моментов в жизни Ольги Ивановны: «Ей чудилось, что вся квартира от полу до потолка занята **громadным куском железа** и что стоит только вынести вон железо, как всем станет весело и легко» (С. 8; 29).

Эти строки вызывают в памяти образ «мужика» и «звукИ молотка по железу», которые Анна слышит на платформе станции Бологое.²⁴⁰ Затем Анна видит сон, который до этого видел Вронский:

«И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взерошенной бородой и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там... <...> Он копошится и приговаривает по-французски, скоро-скоро и, знаешь, грассирует: “Il faut le battrelefer, le broyer, le pétrir...”».²⁴¹

Как и Анна, Ольга Ивановна видела все это «железо» во сне. Затем, «очнувшись, она вспомнила, что это не железо, а болезнь Дымова. <...> А где-то теперь мои друзья? Знают ли они, что у нас горе? <...> И **опять железо...**» (С. 8; 29).

По мнению Б.М.Эйхенбаума, «мужик» в романе Толстого – это «эмблема чего-то скрытого, постыдного, разорванного, изломанного и болезненного в ее [Анны] вспыхнувшей страсти к Вронскому», «символ ее греха, отвратительного и опустошающего душу».²⁴² Так что Чехов заимствует у Толстого символику, которая как раз поддерживает его собственную скептическую реинтерпретацию флюберовско-толстовского метасюжета с адюльтером.

Причем эта полемиическая реинтерпретация построена как стилизация под другой и более очевидный претекст чеховского рассказа, который также представляет собой прецедентный текст русской классической литературы.

Рассказ Чехова и басня Крылова

Уже само заглавие рассказа показывает, что эта чеховская реинтерпретация опирается на сюжет известной басни И.А.Крылова «Стрекоза и муравей» (1808). Слово «попрыгунья»

²³⁸ Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 355.

²³⁹ Берковский Н. Я. Запад и русское своеобразие в литературе // Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 460-461.

²⁴⁰ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1934. Т. 18. С. 109.

²⁴¹ «Надо ковать железо, толочь его, мять...» (фр.) (Там же. С. 381). Справедливости ради, надо отметить, что во французском оригинале нет слова «железо», но в русском переводе оно продиктовано его смыслом.

²⁴² Эйхенбаум Б.М. Анна Каренина. // Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Монография. Л., 1974. С. 188.

тем вернее и надежнее отсылает к Крылову, что в его басне оно также появляется уже в первой строке:

Попрыгунья Стрекоза
Лето красное пропела...²⁴³

Опора на хрестоматийный для русского читателя текст крыловской басни служит дополнительным средством переакцентуации Чеховым двух классических романов французской и русской литературы.

Будучи недвусмысленно задана заглавием, критическая позиция автора по отношению к героине, как бы порхающей по жизни в поисках «интересных» людей в области искусств и не замечающей такового в лице ее собственного мужа-врача, находит развитие также и в тексте, особенно в финале рассказа.

Так, хронологические рамки рассказа полностью соответствуют заданному в самом начале крыловской басни временному диапазону:

... Лето красное провела,
Оглянуться не успела,
Как зима катит в глаза».²⁴⁴

Между тем как любовный роман Ольги Ивановны и Рябовского начинается как раз летом: «... **с июля до самой осени**, поездка художников на Волгу, и в этой поездке, как непрменный член сосьете, будет принимать участие и Ольга Ивановна» (С. 8; 12) – а Дымов умирает, по всей видимости, зимой: «По-видимому, **с середины зимы** Дымов стал догадываться, что его обманывают...» (С. 8; 21).

Своего рода «народная» мораль чеховской «притчи»²⁴⁵ представлена в финале рассказа вначале не как реально произносимая, а лишь только возможная в устах самого Дымова и Коростелева:

«Молчаливое, безропотное, непонятное существо, **обезличенное своею кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты**, глухо страдало где-то там у себя на диване и не жаловалось. А если бы оно пожаловалось, хотя бы в бреду, то дежурные доктора узнали бы, что виноват тут не один только дифтерит. Спросили бы они **Коростелева: он знает все и недаром на жену своего друга смотрит такими глазами, как будто бы она-то и есть самая главная, настоящая злодейка**, и дифтерит только ее сообщник» (С. 8; 28).

Затем на манер поучения крыловского Муравья Стрекозе эту «мораль» и в самом деле формулирует Ольге Ивановне Коростелев: «А работал, как вол, день и ночь, никто его не щадил, и **молодой ученый, будущий профессор, должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами**, чтобы платить вот за эти... подлые тряпки!» (С. 8; 30).

Только в отличие от крыловского Муравья, Коростелев говорит с чеховской «попрыгуньей» уже после того, как ее, так сказать, «пустили в дом», и ничего хорошего это его обитателям не принесло. Так что в его словах, естественно, звучит не уверенность в своей правоте труженика-Муравья (ср. хрестоматийную концовку крыловской басни:

“Ты все пела? Это дело:
Так поди же, попляши!”²⁴⁶

²⁴³ Крылов И.А. Соч.: В 2 т. Т. 2. Басни, стихотворения, пьесы. М., 1955. С. 45.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ О связи чеховского рассказа с притчей см.: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 13-32.

²⁴⁶ Крылов И.А. Соч.: В 2 т. Т. 2. Басни, стихотворения, пьесы. С.45.

В них сказывается возмущение героя поведением Ольги Ивановны, которое в конечном итоге привело к безвременной смерти Дымова: «Коростелев поглядел с ненавистью на Ольгу Ивановну, ухватился за простыню обеими руками и сердито рванул, как будто она была виновата: – И сам себя не щадил, и его не щадили. Э, да что, в сущности!» (С. 8; 30).

Справедливость этой, наконец, высказанной «морали» Коростелева как бы удостоверяет даже вся обстановка квартиры Дымова: «Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: “Прозевала! Прозевала!”» (С. 8; 30). И если читатель в финале рассказа вспомнит, что Ольга Ивановна жила на средства Дымова и никаких других не имеет, то сходство ее будущей судьбы с героиней крыловской басни оказывается еще более значительным.

В отличие от басни Крылова, в рассказе Чехова еще хватает жанрового пространства на изображение полного и искреннего раскаяния Ольги Ивановны: «Она хотела объяснить ему, что не все еще потеряно, что жизнь еще может быть прекрасной и счастливой, что он редкий, необыкновенный, великий человек и что она будет всю жизнь благоговеть перед ним, молиться и испытывать священный страх...» (С. 8; 31).

Однако в судьбе чеховской героини это, разумеется, ничего не меняет. Ольга Ивановна также остается в положении оставленного на произвол судьбы и отныне практически бездомного существа, которое платит по счетам судьбы за преступную неверность и неблагодарность по отношению к единственному по-настоящему любившему ее человеку. То есть тоже за своего рода чересчур беззаботное и безответственное существование.

Отметим попутно, что если интертекстуальные связи чеховского рассказа с романами Флобера и Толстого составляют факультативный характер и далеко не сразу замечаются читателями и даже исследователями, то отсылки к крыловской басне даны в нем совершенно недвусмысленно. Это связано, по-видимому, с тем, что полемическая направленность в адрес Флобера и Толстого носит в чеховском рассказе, в общем, необязательный для понимания его основного смысла характер.

Между тем критическая позиция по отношению к героине рассказа – это его центральный смыслообразующий момент. Вот почему стилизация образа Ольги Ивановны под крыловскую «Стрекозу» задана не только совершенно определенно, но и с самого его начала и до конца.

Интертекстуальная структура «Попрыгуньи»

Интертекстуальную структуру литературного произведения составляют прежде всего его претексты, то есть интертекстуальные связи на макроуровне. Понятие интертекстуальной структуры имеет смысл именно как система претекстов литературного произведения, из которых одни соотносятся с ним унисонно, а другие – диссонансно.

При этом первые из них составляют объект полемической интерпретации, в то время как вторые – предмет стилизации и ценностной ориентации.

Разумеется, интертекстуальная структура литературного произведения включает в себя и интертекстуальные связи на микроуровне: цитаты, референции и т. п. – и, соответственно, также и соотношение между интертекстуальными связями на макро- и микро- уровнях.

Так, например, как мы видели выше, стилизация переживаний Ольги Ивановны под предвещающие трагическую развязку сны Анны Карениной, по-видимому, призвана смягчить остроту радикальной полемики Чехова с Толстым.

В то же время реминисценции из тургеневского Базарова в изображении трагической небрежности Дымова, проявленной им вследствие того, что он, как и герой «Отцов и детей», уже не слишком дорожит жизнью, служат Чехову опорой в его полемической интерпретации романов Флобера и Толстого, в которой подлинным героем и жертвой становится уже не героиня, а герой.

Представив в своем рассказе «Попрыгунья» полемические интерпретации классических произведений французской и русской литературы: флюберовского романа «Мадам Бовари» и романа Толстого «Анна Каренина» – Чехов при этом отчетливо опирается на мораль крыловского Муравья в хрестоматийной басне, известной каждому русскому человеку с детства.

Именно эта, на первый взгляд, простая и невзыскательная интертекстуальная структура позволила русскому писателю создать, с одной стороны, полемическую интерпретацию классического романа французской литературы, а с другой – новый и безусловный шедевр литературы русской.

ГЛАВА ШЕСТАЯ
**Неизвестные черты в известных
и не очень известных чеховских врачах**

*Доктор Нецапов как чеховский Жюльен де Ламар:
рассказ Чехова «В родном углу» и роман Мопассана «Жизнь»*

В 1897 году Чехов еще раз переписал завязку мопассановской «Une vie» – на сей раз почти не внося в нее сколько-нибудь существенных сюжетных трансформаций – в рассказе «В родном углу», между прочим, написанном в Ницце, то есть в местах, не раз описанных самим Мопассаном.

В мопассановской «Жизни» 17-летняя Жанна едет с отцом в подаренное ей поместье в Нормандии – у Чехова осиротевшая 23-х летняя Вера Кардина спустя годы возвращается в свое имение на донецкой дороге.

Подчиняясь выбору родителей, Жанна выходит замуж за прельстившегося ее богатством Жюльена. Будучи старше, Вера осознает, что не любит доктора Нецапова. Решив, тем не менее, последовать совету тети и выйти за него, она подчиняется какой-то инерции жизни (что подчеркнуто близостью отдельных эпизодов двух произведений).

Рассказывать будущее героини Чехову представляется излишним. И так ясно, что Вере предстоит прожить жизнь с чуждым ей человеком. Мысль, выражающая настроение Веры в финале и отдаленно соответствующая сентенции Розали, звучит гораздо более пессимистично: «Очевидно, счастье и правда существуют где-то **вне жизни...**» (С. 9; 324).

Выражение «вне жизни» несколько напоминает новеллу Мопассана “Le Horla”, в которой этим словом обозначено неведомое существо, вселяющееся в человека и пришедшее, чтобы вытеснить его из мира. Между тем само это выражение принято понимать как “Le hors là”, то есть «внешнее», «находящееся за пределами действительности», «потустороннее».

Тем самым Чехов закамуфлированным образом все же противопоставляет миропонимание своей героини мопассановскому. Если у французского писателя «потустороннее» олицетворяет собой ужас и угрозу человеку, то Вере представляется, что только в нем, вероятно, и может существовать человеческое счастье. Уже это может намекать на иллюзорность ее представлений.

Скорее всего иллюзорен и обретенный героиней выход: «надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность» (С. 9; 324). Так что рассказ «В родном углу» оказывается своего рода «прессованным романом», метатекстуальным как по отношению к роману Мопассана «Жизнь», так и по отношению к его рассказу «Орля».

Интерпретация повести Чехова «Палата № 6» (1892), как правило, фокусируется на вопросе о действенном способе опровержения стоической философии. Вначале его объявляет врачу Рагину бывший судебный пристав и губернский секретарь Громов:

« – Нет, я хочу знать, почему вы в деле уразумения, презрения к страданиям и прочее считаете себя компетентным? Разве вы страдали когда-нибудь? Вы имели понятие о страданиях? Позвольте: вас в детстве секли? <...> **Страдания презираете, а небось прищеми вам дверью палец, так заорете во все горло!** <...> А вот если бы вас трахнул паралич или, положим, какой-нибудь дурак и наглец, пользуясь своим положением и чином, оскорбил вас публично и вы знали бы, что это пройдет ему безнаказанно, - ну, **тогда бы вы поняли, как это отсылать других к уразумению и истинному благу**» (С. 8; 102, 103, 104).

Затем оно реализуется в самом сюжете повести: Рагин и в самом деле оказывается равнодушен к страданиям только до тех пор, пока это чужие, а не его собственные страдания.

Между тем повесть эта явным образом чрезвычайно близка проблематике «Скучной истории». Воплощенная в ней полемика со стоицизмом ранее была сформулирована ее героем-профессором: «Говорят, что философы и истинные мудрецы равнодушны. Неправда, **равнодушие – это паралич души, преждевременная смерть**» (С. 7; 306). Исходя из этого, логично предположить, что и прототип доктора Рагина – тот же, что и прототип ученого-медика Николая Степановича.

Что касается последнего, то ранее было довольно убедительно продемонстрировано, что основным прототипом героя этой повести был не А.И.Бабухин и Г.А.Захарьин, чьи лекции Чехов слушал на медицинском университете Московского университета. К некоторым второстепенным их идеям и чертам в повести действительно есть достаточно прозрачные отсылки (см.: С. 7; 511, 523). Однако это как раз скорее свидетельствует о том, что основные черты личности Николая Степановича взяты у другого лица.

Как показал А.В.Кубасов, таким лицом был А.С.Суворин. Основной корреспондент Чехова в эти годы, а также человек, с которым он едва ли не наиболее тесно тогда общался, Суворин необыкновенно интересовал его как личность. Загадку этой личности Чехов и пытался разгадать во многих своих произведениях, начиная, по меньшей мере, с Николая Степановича «Скучной истории» и кончая Чебутыкиным «Трех сестер».²⁴⁷

При этом в вызванных Сувориным к жизни героях Чехов неизменно воплощал тему губительности равнодушия для окружающих и разрушительности его для самой личности. Несколько иной сюжетный поворот той же самой темы развит и в «Палате № 6». Вот почему нет никаких оснований полагать, что основным прототипом доктора Рагина стал кто-то другой, а не Суворин.

Если в «Скучной истории» Чехов изображает его в образе ученого-медика, то в «Трех сестрах» – в образе доктора. В «Палате № 6» Рагин тоже доктор, что в какой-то степени уже предвещает будущий образ Чебутыкина.

Превращение издателя и писателя во врача и в «Палате № 6», и в «Трех сестрах», – очевидно, элемент криптопоэтики Чехова, призванный закамуфлировать реального прототипа главного героя. Оно позволяло писателю использовать при изображении такого героя свой личный опыт и впечатления от своих многочисленных знакомых-врачей. Среди

²⁴⁷ О взаимоотношениях Чехова и Суворина в год создания «Скучной истории»: 1889-й – см. также: *Спачиль О.В.* Судьба пьесы: "Татьяна Репина" А. П. Чехова: монография. Краснодар, 2022.

них, разумеется, были и доктора, нерадиво исполнявшие свои обязанности вследствие лени или равнодушия к людям.

Аналогичным образом Громов, как и Камышев в «Драме на охоте» или Лыжин в позднейшем рассказе Чехова «По делам службы» (1898), – судебные следователи. В паре «доктор – следователь» Чехов парадоксальным образом далеко не всегда на стороне своих товарищей по цеху.

Для чего в рассказе «Ионыч» заключительная глава?

Рассказ Чехова «Ионыч» (1898) вошел в русскую культуру как хрестоматийный пример изображения постепенной деградации человека, заражения его пошлостью окружающего мира. Это побуждало исследователей к тому, чтобы сосредоточить свое внимание на решении вопроса о прототипах главного героя. Какие-то отдельные черты его изображения в заключительной главе, очевидно, связаны с личностью и судьбами многочисленных чеховских знакомых. Однако первые четыре главы рассказа имеют откровенно автобиографический характер.

Как верно заметила О.В.Богданова,

«писатель правдиво изображал процесс старения человеческой души и самого человека, **в каких-то эпизодах рассказа тесно смыкаясь с образом своего героя**, доверяя литературному персонажу собственные стыдные мысли и тяжелые доверительные признания».²⁴⁸

В позднем творчестве Чехова часто варьируется мотив «жизнь как неосуществимость мечтаний молодости». Его герои страдают от того, что им не удается стать ученым,²⁴⁹ жениться на любимой женщине и т. п. В особенности это касается последнего мотива – мотива неосуществленной любви. Целый ряд чеховских рассказов: «Ионыч», «Человек в футляре», «О любви», «У знакомых» – образуют как бы инвариант этого сюжета.

Вот почему в этих рассказах немало общих мотивов. Так, Алехин спустя долгое время снова встречается Анну Алексеевну в театре:

«Позднею осенью в городе был спектакль с благотворительной целью. Вхожу я в губернаторскую ложу (меня пригласили туда в антракте), **смотрю — рядом с губернаторшей Анна Алексеевна**, и опять то же самое неотразимое, бьющее впечатление красоты и милых, ласковых глаз, и опять то же чувство близости. Мы сидели рядом, потом ходили в фойе» (С. 10; 70).

Однако удивительным образом и Беликова сводят с Варенькой также в театре:

«Директорша, инспекторша и все наши гимназические дамы ожили, даже похорошели, точно вдруг увидели цель жизни. **Директорша берет в театре ложу, и смотрим — в ее ложе сидит Варенька** с этаким веером, сияющая, счастливая, и рядом с ней Беликов, маленький, скрюченный, точно его из дому клещами вытащили» (С. 10; 47).

Конечно, при этом разные чеховские герои воспринимают одни и те же вещи совершенно по-разному. Так, Алехин с удовольствием пьет чай у Лугановичей, даже, казалось бы, в самое неподходящее для этого время: «С ними же вернулся в город и в

²⁴⁸ Богданова О.В. Русская литература XIX – начала XX века. Традиция и современная интерпретация. СПб., 2019. С. 375.

²⁴⁹ Такая неосуществленная в жизни мечта была в жизни не только у героя «Трех сестер» Андрея Прозорова. Относительно героя рассказа «О любви» Алехина Иван Иванович Чимша-Гималайский и Буркин также «жалели, что этот человек с добрыми, умными глазами, который рассказывал им с таким чистосердечием, в самом деле вертелся здесь, в этом громадном имении, как белка в колесе, **а не занимался наукой** или чем-нибудь другим...» (С. 10; 74).

полночь пил у них чай в тихой, семейной обстановке, когда горел камин и молодая мать всё уходила взглянуть, спит ли ее девочка» (С.10; 70).

А «правдоискатель» и «обличитель» Иван Иванович Чимша-Гималайский не переносит даже зрелища такого чаепития: «Меня угнетают тишина и спокойствие, я боюсь смотреть на окна, так как для меня теперь нет более тяжелого зрелища, как счастливое семейство, сидящее вокруг стола и пьющее чай» (С. 10; 64).

Но в особенности часто варьируется у Чехова мотив любовного объяснения или избегания его героем. В «Ионыче» герой вначале объясняется «Котику» в любви и получает отказ, а впоследствии, когда она в свою очередь оказывается готова для нового объяснения, воздерживается от него. Получается своего рода альтернативное разыгрывание сюжета пушкинского «Онегина». С той только разницей, что герой не сожалеет о прошлом, как Онегин: «Как я ошибся, как наказан!» – а радуется ему:

«Когда вошли в дом и Старцев увидел при вечернем освещении ее лицо и грустные, благодарные, испытующие глаза, обращенные на него, то почувствовал беспокойство и подумал опять: “А хорошо, что я тогда не женился”» (С. 10; 38-39).

Примерно то же самое происходит с героем рассказа «У знакомых» (1899), сюжет которого впоследствии лег в основу пьесы «Вишневый сад» (1903). Как впоследствии Лопухина к объяснению с Варей, героя рассказа Подгорина подталкивают к объяснению с Надей:

«Варя, очень довольная, взяла Подгорина под руку и сказала ему вполголоса, с значительным выражением: « – Миша, не бегите своего счастья. Берите его, пока оно само дается вам в руки, а потом и сами побежите за ним, да уж будет поздно, не догоните» (С. 10; 18):

Между тем, видя Надю ночью в саду, Подгорин²⁵⁰ испытывает чувства, близкие к тем, что были у чеховского Ионыча в выше приведенном фрагменте:

«Она стояла и ждала, что он сойдет вниз или позовет ее к себе и наконец объяснится, и оба они будут счастливы в эту тихую прекрасную ночь. Белая, бледная, тонкая, очень красивая при лунном свете, она ждала ласки; ее постоянные мечты о счастье и любви истомили ее, и уже она была не в силах скрывать своих чувств, и ее вся фигура, и блеск глаз, и застывшая счастливая улыбка выдавали ее сокровенные мысли, а ему было неловко, он сжался, притих, не зная, говорить ли ему, чтобы всё, по обыкновению, разыграть в шутку, или молчать, и чувствовал досаду и думал только о том, что здесь в усадьбе, в лунную ночь, около красивой, влюбленной, мечтательной девушки он так же равнодушен, как на Малой Бронной, — и потому, очевидно, что эта поэзия отжила для него так же, как та грубая проза».

²⁵⁰ В.И.Тюпа отметил «едва ли случайное сходство фамилии героя этого чеховского рассказа с Подколесиним из гоголевской “Женитьбы”» (Тюпа В.И. Функция читателя в чеховском нарративе // Русская литература. 2010. № 3. С. 47).

Разница только в том, что Подгорин объясняет это свое охлаждение к героине утратой интереса к традиционным формам любви и привычным представлениям о счастье:

«И теперь, сидя здесь, на этой башне, он предпочел бы хороший фейерверк, или какую-нибудь процессию при лунном свете, или Варю, которая опять прочла бы «Железную дорогу», или другую женщину, которая, стоя на валу, там, где стоит теперь Надежда, **рассказывала бы что-нибудь интересное, новое, не имеющее отношения ни к любви, ни к счастью**, а если и говорила бы о любви, то чтобы это было призывом к новым формам жизни, высоким и разумным, накануне которых мы уже живем, быть может, и которые предчувствуем иногда...» (С. 10; 22-23).

Между тем Алехин в рассказе «О любви», напротив, сожалеет о том, что долгое время воздерживался от объяснений:

«...я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и как обманчиво было всё то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе» (С. 10; 74).

Не случайно и то, что концовка четвертой главы «Ионыча»: «И больше уж он никогда не бывал у Туркиных» – сходна с концовкой рассказа «У знакомых»: Он чувствовал, что **в Кузьминках он уже последний раз и больше сюда не приедет...<...>** А минут через десять он уже сидел за столом и работал и уже не думал **о Кузьминках** (С. 10; 23).

О.В.Богданова предложила выделять в рассказе «Ионыч» две разные редакции – первоначальную, в составе четырех глав, и окончательную – вместе с пятой, которую, по мнению исследовательницы, Чехов создал скорее всего в середине мая – начале июня 1898 года:

«Вполне вероятно, что именно эти две недели и стали временем переработки рассказа, смещения замысла с образа Старцева, бывшего в известной мере alter ego автора, обыкновенного человека, к образу Старцева – обывателя, поддавшегося влиянию провинциальной серой среды. Именно в таком (правленном) виде рассказ и появился в печати, именно таким – социологизированным – и предстал в конечном итоге образ главного героя.

<...> Творчество Чехова со всей очевидностью обнаруживает, что **писатель никогда не брал на себя роль судии**, позволяющего себе обличать кого-либо из героев». ²⁵¹

Подробно разбирая вопрос о том, когда к рассказу была дописана пятая глава, так круто изменившая его общий характер, исследовательница проходит, однако, мимо куда более важного вопроса: зачем он ее дописал. Между тем ответить на него не так уж сложно.

Рассказ в составе четырех первых главах носит откровенно автопсихологический характер. Пятую главу Чехов дописал к рассказу, по всей видимости, потому, что

²⁵¹ Богданова О.В. Русская литература XIX – начала XX века. Традиция и современная интерпретация. СПб., 2019. С. 388.

почувствовал: это очевидно и читателю. Так что в окончательной его редакции он по-прежнему «не берет на себя» «роль судии», но значительно снижает образ своего героя – так, чтобы какие-либо ассоциации его с самим автором больше не возникали:

«У него много хлопот, но всё же он не бросает земского места; **жадность одолела**, хочется поспеть и здесь и там. В Дялиже и в городе его зовут уже просто Ионычем. — «Куда это Ионыч едет?» или: «Не пригласить ли на консилиум Ионыча?»»

Вероятно оттого, что горло заплывло жиром, голос у него изменился, стал тонким и резким. **Характер** у него тоже изменился: **стал тяжелым, раздражительным**. Принимая больных, он обыкновенно сердится, нетерпеливо стучит палкой ó пол и **кричит своим неприятным голосом**:

— Извольте отвечать только на вопросы! Не разговаривать!» (С. 10, 40).

В течение своей довольно долгой холостой жизни у Чехова, как известно, было немало случаев, когда он оказывался на грани того, чтобы сделать предложение. Однако в конечном счете он все же воздерживался от этого. Впрочем, бывали и случаи, когда, напротив, сделанное им предложение не было принято. Сохранив до довольно позднего возраста свободу от matrimониальных отношений, Чехов, однако, вполне сознавал, что платит за нее довольно высокую цену: в частности, у него не было детей и, как известно, ему в конце концов так и не пришлось испытать счастья отцовства.

Вполне естественно в этой ситуации было для него размышлять в ретроспективе обо всех своих наиболее серьезных отношениях с женщинами, вновь и вновь взвешивая, так ли уж был он прав, воздерживаясь от решительного шага. Рассказы Чехова конца 1890-х годов – это очевидным образом серия его «арабесок» на столь болезненную для него тему.

*Почему Иван Иванович Чимша-Гималайский
ветеринарный врач?*

Герой «маленькой трилогии» Чехова, ветеринарный врач Иван Иванович Чимша-Гималайский, как и учитель истории и географии Михаил Саввич Коваленко из «Человека в футляре», – герой-обличитель. На первый взгляд, по поводу происходящих в этих трех рассказах событий он говорит много верного. Вспомним его слова по поводу истории Беликова:

« — То-то вот оно и есть, — повторил Иван Иванович. — А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт — разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор — разве это не футляр?» (С. 10; 53-54).

В советской школе они преподносились как позиция самого автора. В современной постбахтинской парадигме изучения Чехова они, напротив, рассматриваются как едва ли не такое же уклонение от истины, как и образ мыслей Беликова. Дескать, это у него тоже своего рода «футляр», только футляр обличительства.²⁵²

О типе «обличителя» у Чехова вообще, в принципе, верно пишет А.С.Семкин:

«Обличитель честен, но по определению несвободен. Его миропонимание подчинено жестокой необходимости скучного мира, мира самоуверенности, самодостаточности, ненависти. В этом трагедия. Любимейшие чеховские герои, протестующие против неразумного, несправедливого, пошлого устройства мира – подчас сами оказываются частью этого пошлого мира, в силу необходимости обличать, то есть проповедовать, причём проповедовать самоупоенно, яростно и зло. <...> обличение, от «Врагов» до поздних пьес, может быть справедливым и совпадающим с позицией автора, но при этом объективно опасным для обличающего, вариантом впадения в самоправедность и саморазрушение».²⁵³

Однако вспомним, что сам Чехов писал об общественной атмосфере того времени, – ну хотя бы в связи с «делом Дрейфуса». Разве не близко это по смыслу? Близко? Так в чем же тогда дело?

По-видимому, в стилистических различиях. Чехов всегда обличал сдержанно и практически-ориентированно. При этом он всегда думал о том, что конкретно можно сделать в связи с той или иной ситуацией.

И тогда становится понятно, почему Иван Иванович Чимша-Гималайский «ветеринарный врач» (С. 10; 42). По всей видимости, этой деталью Чехову хотелось подчеркнуть, что это человек, который плохо знает людей и плохо их понимает. Всей сложности человеческой психологии, а, соответственно, кому что и в каком случае стоит говорить, Иван Иванович не представляет ...

²⁵² См., например: *Богданова О.В.* Русская литература начала XIX – начала XX века. Традиция и современные интерпретации. С. 443.

²⁵³ *Семкин А.С.* Доктора в мире доктора Чехова // Чеховские чтения в Ялте. Симферополь, 2014, С. 111, 114.

Постоянный визави и оппонент Чехова в «маленькой трилогии» – это учитель Буркин. У него, судя по всему, говорящая фамилия. За исключением рассказанной им истории Беликова («Человек в футляре»), Буркин, собственно, почти ничего не говорит – он, можно сказать, в основном «бурчит» по поводу сказанного другими. То есть он бросает скептические реплики – главным образом по поводу пламенных монологов Ивана Ивановича. И поскольку Буркин переводит ситуацию из абстрактных рассуждений в область хотя и приземленных, но практических решений, то за ним мы чувствуем проявление хотя и холодной, но реальности: «— Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иванович, — сказал учитель. — Давайте спать» (С. 10; 54).²⁵⁴

Все эти «голоса» чеховских героев немного напоминают диалоги Платона. Только у Чехова в центре их не философская тема, а сюжетное событие. При этом, как и у Платона, у Чехова, вопреки бахтинской теории «полифонии», имеет место «неравенство участников». И пылкий обличитель Иван Иванович хотя и тоже явным образом уклоняется от истины, но делает это в меньшей степени, чем его брат Николай Иванович Чимша-Гималайский или Беликов.²⁵⁵

В противоположность советской традиции, когда «авторская позиция Чехова безосновательно» отождествлялась «с позицией некоторых его героев (в частности, Ивана Ивановича из “Крыжовника”»,²⁵⁶ теперь уже Николая Ивановича Чимшу-Гималайского нередко рассматривают как по-своему вполне состоятельного в нравственном отношении героя. Дескать, это только обличитель Иван Иванович, в освещении которого мы и слышим историю жизни Николая Ивановича, воспринимает ее превратно – как своего рода еще один вариант судьбы Ионыча.²⁵⁷ А в действительности это, вполне возможно, как раз редкий у Чехова рассказ о человеке, которому, несмотря на все трудности, и может быть, не самым лучшим образом, но все же удалось реализовать свою мечту.

Во всяком случае какая-либо ясность скрыта у Чехова в тумане его пресловутой «неопределенности»:

«Характеры героев «Крыжовника», братьев Чимша-Гималайских наделены поистине **универсальной амбивалентностью**: постоянно балансируя между позитивом и негативом, они **ускользают от любых завершающих определений**. Итак, все отмеченные слабости и неувязки в аргументации рассказчика не мешают нам, при желании, встать на его сторону, признав его точку зрения достаточно авторитетной. Текст позволяет отнестись к герою-рассказчику и с антипатией (увидев в нем озлобленного невротика, одержимого человеконенавистничеством и завистью ко всем, кто в отличие от него самого испытывает радость и счастье), и с симпатией, как к наивному, но

²⁵⁴ «Следует нам задуматься, в чем рассказ Алехина ближе к авторской нарративной стратегии зрелого Чехова, чем рассказы Буркина и Чимши-Гималайского? – задавался в связи с этим вопросом В.И.Тюпа. И отвечал на него так: в то время как Алехин – «рассказчик, “индивидуализирующий” собственную историю любви как “отдельный случай”», «первые два рассказчика трилогии резко порицают своих персонажей, решительно обобщают и вообще прибегают к коммуникативной стратегии *учительства*» (Тюпа В.И. Дискурсные формации. Очерки по компаративной риторике. М., 2010. С. 262).

²⁵⁵ Интересное сопоставление чеховских произведений с диалогами Платона ранее делалось В.И.Тюпой. Однако оно носило совсем другой характер: исследователь утверждал, что «в самых общих чертах» «напоминает майевтику Сократа» то, что «заключительный акт смыслового завершения (ответ на “правильно поставленный вопрос”) автор оставляет читателю, апеллируя к его коммуникативной, эстетической и моральной ответственности» (Тюпа В.И. Функция читателя в чеховском нарративе // Русская литература. 2010. № 3. С. 50).

²⁵⁶ Тюпа В.И. Дискурс/ жанр. М., 2013. С. 111.

²⁵⁷ Ср., например, мнение О.В.Богдановой: «... вопреки устоявшемуся в литературоведении мнению в рассказе “Крыжовник” футлярным человеком оказывается не столько счастливый Николай, сколько несчастный и одинокий, старый, “не способный даже ненавидеть” (с.64) Иван» (Богданова О.В. Русская литература начала XIX – начала XX века. Традиция и современные интерпретации. С. 443).

чистому душой мечтателю-идеалисту донкихотского склада. Точно так же автор дает читателю возможность увидеть в младшем Чимше-Гималайском либо образ деградирующего обывателя, либо вполне нормальную, разве что несколько чудаковатую, личность, сумевшую осуществить невинную мечту о выращивании крыжовника на собственном клочке земли. Итак, в чеховском рассказе «Крыжовник» мы имеем диковинный, предвосхищающий постмодернистские опыты сплав развенчания и апологии».²⁵⁸

На первый взгляд, как это ни парадоксально, это и в самом деле так. Действительно, ведь отдельные черты Николая Иваныча – например, то, что «он уж обжился тут, привык и вошел во вкус; кушал много, в бане мылся, полнел, уже судился с обществом и с обоими заводами и очень обижался, когда мужики не называли его “ваше высокоблагородие”» (С. 10, 111) – роднят его не только с Ионычем и Андреем Прозоровым, но и с доктором Самойленко. Ведь и о последнем в повести «Дуэль» сказано: «он любил, чтобы фельдшера и солдаты называли его вашим превосходительством, хотя был только статским советником» (С. 7; 353).

И тем не менее, «сплава развенчания и апологии» в чеховском рассказе нет. Нет, потому что нет апологии – ни одного из героев. В том числе и, разумеется, Николая Иваныча. Достаточно вспомнить историю его женитьбы «на старой некрасивой вдове, без всякого чувства, а только потому, что у нее водились деньжонки», и о скорой смерти ее от жизни с мужем «впроголодь» (С. 10; 59). Если хотя бы часть из сказанного Иваном Иванычем правда, то какая уж тут апология?

Или вспомним взгляды Николая Иваныча – пусть даже не принимая во внимание снижающий комментарий его брата: «... теперь говорил одни только истины, и таким тоном, точно министр»: «Образование необходимо, но для народа оно преждевременно», «телесные наказания вообще вредны, но в некоторых случаях они полезны и незаменимы» (С. 10; 61).

Лучшее, что можно было бы о них сказать, – это то, что они ассоциируются с гоголевскими «Выбранными местами из переписки с друзьями». И ведь сама О.В.Богданова оговаривается: «... Чехов не допускает чрезмерной идеализации планов Николая и их последующего воплощения». А в следующем пассаже из чеховского рассказа:

«— Я знаю народ и умею с ним обращаться, — говорил он. — Меня народ любит. Стоит мне только пальцем шевельнуть, и для меня народ сделает всё, что захочу.

И всё это, заметьте, говорилось с умной, доброю улыбкой. Он раз двадцать повторил: «мы, дворяне», «я, как дворянин»; очевидно, уже не помнил, что дед наш был мужик, а отец — солдат. Даже наша фамилия Чимша-Гималайский, в сущности несообразная, казалась ему теперь звучной, знатной и очень приятной» (С. 10; 61).

– она безошибочно распознает откровенную иронию: «Тургеневская ироничность (памфлетность) относительно знания мужика Павлом Кирсановым слышна в речах Николая Иваныча...».²⁵⁹

При этом исследовательница имеет в виду следующий спор Павла Петровича Кирсанова с Базаровым:

²⁵⁸ Беневоленская Н. П. Историко-культурные предпосылки и философские основы русского литературного постмодернизма. СПб., 2007. С. 33-34.

²⁵⁹ Там же. С. 436.

«— Нет, нет! — воскликнул с внезапным порывом Павел Петрович,— **я не хочу верить, что вы, господа, точно знаете русский народ**, что вы представители его потребностей, его стремлений! Нет, русский народ не такой, каким вы его воображаете. Он свято чтит предания, он — патриархальный, он не может жить без веры... — Я не стану против этого спорить,— перебил Базаров,— я даже готов согласиться, что *в этом* вы правы».

В свою очередь Базаров также убежден, что хорошо знает русский народ:

« — Мой дед землю пахал, — с надменной гордостью отвечал Базаров. — Спросите любого из ваших же мужиков, в ком из нас — в вас или во мне — он скорее признает соотечественника. Вы и говорить-то с ним не умеете». ²⁶⁰

Однако «Я знаю народ и умею с ним обращаться» ни один из героев «Отцов и детей» так и не говорит. Так что эти параллели, при всей их релевантности, окончательно не проясняют вопроса о том, отсылает ли это высказывание Николая Иваныча именно к этим фразам упомянутых тургеневских героев. Соответственно, трудно судить о этом, в какой мере оно скомпрометировано уже самим по себе происхождением этой фразы.

Между тем вот что подумал в ходе своего «последнего странствования» Степан Трофимович Верховенский после того, как на «постоялом дворе» угостил «бабенку» водкой: «**Я в совершенстве, в совершенстве умею обращаться с народом**, и я это им всегда говорил», — самодовольно подумал он...» (X, 486).

В последних главах «Бесов» со Степаном Трофимовичем Верховенским происходит существенная метаморфоза: проявив чувство собственного достоинства, он отказывается от продолжения своих зависимых отношений с Варварой Петровной, потерявшей под влиянием Петра Верховенского уважение к нему, и накануне своей смерти становится как будто другим человеком. Это уже отнюдь не пародийный персонаж первых частей романа. ²⁶¹

И тем не менее, сама по себе ситуация, в которой герой думает о себе столь лестным образом, и то, что в действительности Степан Трофимович сталкивался с представителями простого народа только в самых исключительных случаях своей жизни и, соответственно, имел в нем самое смутное понятие, не оставляет сомнений в следующем. Николая Иваныч в этом отношении ничем не отличается от Степана Трофимовича.

Кстати, обратим внимание на то, что возникает эта его фраза в рассказе (а вместе с ней и отсылка к эпизоду «Бесов») по ассоциации со сказанным ранее относительно «добрых дел» Николая Иваныча, среди которых упоминается и то, что он «в день своих именин служил среди деревни благодарственный молебен, а потом **ставил полведра**, думал, что так нужно». «Ах, эти ужасные полведра! — замечает по этому поводу Иван Иваныч (и вместе с ним, очевидно, в данном случае сам Чехов). — Сегодня толстый помещик тащит мужиков к земскому начальнику за потраву, а завтра, в торжественный день, ставит им полведра, а они пьют и кричат ура, и пьяные кланяются ему в ноги» (С. 10; 60-61).

Так что откровенный сарказм Ивана Иваныча, в котором мы ощущаем и авторские ноты, по отношению к своему брату не вызывает сомнений. Если в отличие от Николая Иваныча, Иван Иваныч, судя по всему, тоже во многом заблуждается, это не значит, что, по Чехову, они заблуждаются в равной мере.

²⁶⁰ Тургенев И.С. Отцы и дети // Полн. собр. соч. Т. 7. С.49, 50.

²⁶¹ См. подробнее: Кибальник С.А. Тайнопись русских писателей: от Пушкина до Набокова. СПб., 2022. С.199-205.

Например, в пьесе «Три сестры» идеальных героев или героев, выражающих авторскую позицию, также, разумеется, нет. Однако мера неправоты у ее героев неодинаковая: и к Ольге или Ирине Прозоровым автор явно предъявляет меньше претензий, чем к Андрею или Наташе.

В конечном счете многое в истории Николая Ивановича, как и в истории доктора Старцева, начиная с тирады о том, что «дед наш был мужик», имеет автобиографический характер. Что заставляет нас видеть в Николае Ивановиче отчасти криптопародию на одного из братьев Чехова, а отчасти (и скорее всего) даже автошарж. В конце концов потративший так много сил и лет на свое имение Мелихово Чехов имел для этого все основания. Тем более естественен под его пером такой автошарж был в 1898 году, когда жизнь в подмосковной усадьбе постепенно теряла для него смысл и он подумывал о том, чтобы продать ее.

Попытаемся теперь взглянуть на чеховский рассказ с точки зрения его соотнесенности с использованными претекстами. И станет очевидно, что авторитетность разоблачения Иваном Ивановичем мечты его брата о выращенном на своей земле крыжовнике гораздо более высока. Здесь и открытая полемика с концовкой рассказа Толстого «Много ли человеку земли нужно»: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа...» (С.10; 58) – и незамеченная скрытая коррекция мыслей Мопассана, высказанных в его путевом «дневнике» «На воде».

Ведь слова Ивана Ивановича: «Я соображал: как в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила!» – отзвук мопассановского предэкзистенциалистского протеста против «среднего человека»: «Счастливы те, которые удовлетворены жизнью, которые веселятся, которые **довольны**. Есть люди, которые все любят и восхищаются всем» (7; 21).

У Мопассана таким людям противопоставлены «люди, которые, пробегая быстрой мыслью узкий круг возможного счастья, **приходят в ужас от ничтожества этого счастья, от однообразия и бедности земных радостей** (7; 22). То есть примерно такие люди, как чеховский Иван Иванович.

Чеховский герой разве что усиливает, деэлитаризирует и конкретизирует мопассановский протест: «Вы взгляните на эту жизнь: **пошлость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых**, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье...» (С. 10; 62).²⁶²

Как уже отмечалось выше, именно такая форма протеста была присуща самому Чехову. А поскольку писателю отнюдь не были присущи самоуверенность и убежденность в своей абсолютной правоте, то снижающими приметами он наделяет и своего героя-разоблачителя.

*Необычный диагноз доктора Королева
(рассказ «Случай из практики»)*

Мысли, посещающие героя рассказа Чехова «Случай из практики» (1898), ординатора Королева, на фабрике, на которую он приезжает по приглашению фабрикантши Ляликовой, чтобы осмотреть ее дочь, отдаленно напоминают обличения Ивана Ивановича Чимши-Гималайского:

²⁶² Аналогичная коррекция упомянутых мотивов Мопассана в чеховской «Чайке» вложена в уста Дорна. См. об этом в части четвертой.

«Нужно, чтобы сильный мешал жить слабому, таков закон природы, но это понятно и легко укладывается в мысль только в газетной статье или в учебнике, в той же каше, какую представляет из себя обыденная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения, это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку. Так думал Королев, сидя на досках, и мало-помалу им овладело настроение, как будто эта неизвестная, таинственная сила в самом деле была близко и смотрела» (С. 10; 81-82).

Однако есть существенная разница – речи Королева лишены обличительного пафоса героя «маленькой трилогии», а сочувствие у него вызывают не только «слабые», но и «сильные».

В то же время начальная сюжетная ситуация «Случая из практики» довольно близка к начальной сюжетной ситуации рассказа «По делам службы». Герою приходится остаться ночевать в доме фабрикантши, и он смертельно скучает:

«Королеву стало скучно.<...> Он хотел сказать ей, что у него в Москве много работы, что дома его ждет семья; ему было тяжело провести в чужом доме без надобности весь вечер и всю ночь, но он поглядел на ее лицо, вздохнул и стал молча снимать перчатки. <...> Кажется, ни за что не остался бы тут жить...» — подумал он...» (С. 10; 78-79).

В рассказе «По делам службы» в ситуацию вынужденного пребывания не у себя дома в нем попадают доктор Старченко и следователь Лыжин: **«Им было досадно, что они опоздали. Нужно было теперь ждать до утра, оставаться здесь ночевать»** (С.10; 87-88, 92). Только ординатору Королеву в этом рассказе скорее соответствует не доктор Старченко, а судебный следователь Лыжин.

Как и он, Королев ощущает в этой новой обстановке нечто, отчасти напоминающее «арзамасский ужас» Льва Толстого, который писатель испытал в 1869 году. В «Записках сумасшедшего», в которых Толстой изобразил его позднее, тоже ведь была и неудобная, мрачная обстановка, и бессонная ночь: **«Домик был белый, но ужасно мне показался грустный. Так что жутко даже стало.<...> Мне страшно было встать, разгулять сон и сидеть в этой комнате страшно».**

Сюда же примешиваются у Толстого мысли о суетности его попытки улучшить свое материальное положение. Однако главным при этом оказывается страх смерти: **«Все заслонял ужас за свою погибающую жизнь. <...> На воздухе и в движении стало лучше. Но я чувствовал, что что-то новое осело мне на душу и отравило всю прежнюю жизнь».**²⁶³

Герой чеховского рассказа испытывает сходный ужас: **«Послышалось около третьего корпуса: “жак... жак... жак...”. <...> И похоже было, как будто среди ночной тишины издавало эти звуки само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал и тех и других»** (С. 10, 80-82). Однако это ужас не от ощущения приближающейся смерти, а от условий существования человека на земле:

«Он, как медик, правильно судивший о хронических страданиях, коренная причина которых была непонятна и неизлечима, и на фабрики смотрел как на недоразумение, причина которого была тоже неясна и неустранима, и все

²⁶³ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т 26. М., 1936. С. 468-469.

улучшения в жизни фабричных он не считал лишними, но приравнивал их к лечению неизлечимых болезней».²⁶⁴

В этом чеховском рассказе можно было бы видеть полемическую интерпретацию толстовских «Записок сумасшедшего». Однако они были опубликованы только в 1913 году. Между тем писались «Записки сумасшедшего» с 1884-го по 1903-й год. Так что они сами, напротив, могли отчасти быть откликом на чеховский рассказ и другие произведения Чехова в этом роде.

Впрочем, сходство этих произведений Чехова и Толстого, по всей видимости, объясняется иначе: у них был общий источник. Это нашумевший рассказ Мопассана «Орля» (1886). Разумеется, ни у Чехова, ни у Толстого прямо не говорится о каком-то разумном, но невидимом сверхъестественном существе, овладевающим волей героя-рассказчика. Однако «дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал и тех и других» в сознании чеховского героя явлен так, что отдаленно напоминает мопассановского «Орлю»: **«чудовище с багровыми глазами», «невольнo покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку», «как будто эта неизвестная, таинственная сила в самом деле была близко и смотрела»** (С. 10; 81-82).

Это представляется особенно вероятным, поскольку ранее под явным, но незамеченным до сих пор влиянием рассказа Мопассана «Орля» была написана повесть Чехова «Черный монах» (1894). Не говоря уже об общей теме галлюцинаций и сумасшествия, иное, но сходное в отдельных моментах ее решение, а также близость отдельных образов, несомненно, свидетельствуют о том, что мопассановский рассказ был одним из основных претекстов чеховской повести.²⁶⁵

При некотором сходстве образов рассказов Чехова и Мопассана акценты в «Случае из практики» расставлены совсем иначе. Чеховского героя ужасает не угроза потери

²⁶⁴ Возможно, здесь также отозвались образы фабрики купринского «Молоха» (1896). Ср., например: «Казалось, какая-то сверхъестественная сила приковала их на всю жизнь к этим разверстым пастям, и они, под страхом ужасной смерти, должны были без усталы кормить и кормить **ненасытное, прожорливое чудовище...**» (Куприн А.И. Собр. соч.: В 5 т. М., 1982. Т.1. С.111). Благодарю за это соображение А.В.Кубасова.

²⁶⁵ В рассказе Мопассана есть даже «монах», который рассказывает герою-рассказчику много «старых преданий и местных легенд», и одна из них, которая его «чрезвычайно поразила», такова: «... запоздалые рыбаки клянутся, что, **бродя по дюнам** между двумя приливами вокруг маленького городка, заброшенного вдали от мира, они **встречали старого пастуха с головой, всегда закрытой плащом...**». Далее у Мопассана следует такой текст: «Я спросил у монаха: « – Вы этому верите? Он пробормотал: – Не знаю. Я продолжал: – Если бы на земле были еще другие существа, кроме нас, разве могло бы случиться, что бы мы их не знали? Почему бы вам или мне их не видеть? Он отвечал: – **Разве мы видим хотя бы стотысячную часть того, что существует? Возьмите хоть ветер: ведь это величайшая сила природы; он валит людей, разрушает строения, вырывает с корнем деревья, поднимает на море горы воды, уничтожает прибрежные скалы и бросает большие корабли на утесы; он убивает, свищет, ревет и стонет, а разве вы его видели и можете его видеть? Однако он существует»** (Мопассан Г. Собр. соч. СПб., 1896. Т. 4. С. 43-44). В чеховской повести Коврин говорит Тане: «**Меня сегодня с самого утра занимает одна легенда... <...> Тысячу лет назад какой-то монах, одетый в черное, шел по пустыне, где-то в Сирии или Аравии. <...> ... легкий вечерний ветерок нежно коснулся его непокрытой головы. Через минуту опять порыв ветра, но уже сильнее... <...> На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. <...> двигался с страшной быстротой, двигался именно сюда, прямо на Коврина... <...> Коврин бросился в сторону, в рожь, чтобы дать ему дорогу, и едва успел это сделать...**» (С. 8; 233-234). Образы Мопассана отозвались у Чехова в значительно трансформированном виде. Так, легенда, которую рассказывает монах, превращается под его пером в легенду о монахе, «голова, всегда закрытая плащом» сменяется «непокрытой головой». Слова же монаха о существовании множества невидимых вещей – например, такой мощной силы, как ветер – порождают у Чехова картину несущегося с огромной скоростью черного монаха и отзываются его диалогом с Ковриным о том, существует ли он сам: « – Значит, ты не существуешь? – спросил Коврин. – Думай, как хочешь, – сказал монах и слабо улыбнулся. – **Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе**» (С. 8; 341). И тем не менее, связь между двумя этими произведениями вряд ли может вызывать сомнения.

собственной воли и подчинения какому-то невидимому сверхъестественному существу, а положение людей, живущих и трудящихся в фабричной обстановке, независимо от того, идет ли речь о рабочих или хозяевах фабрики. То есть, в отличие от мопассановского героя-рассказчика, Королева приводит в ужас не его собственное положение, а **положение других людей**.

Соответственно, ощущения дочери фабрикантши Ляликовой Лизы весьма напоминают экзистенциальный ужас героя-рассказчика «Орли»:

«Мне почти каждую ночь тяжело. <...> Мне кажется, что у меня не болезнь, а беспокоюсь я и мне страшно, потому что так должно и иначе быть не может. Даже самый здоровый человек не может не беспокоиться, если у него, например, под окном ходит разбойник».

Ср. у Мопассана:

«У меня не прекращается ужасное чувство грядущей опасности, уверенности в несчастье или в приближающейся смерти... <...> С наступлением вечера мной овладевает непонятное беспокойство, точно будто ночь скрывает от меня какую-то страшную угрозу».²⁶⁶

В отличие от героя-рассказчика Мопассана, Лиза Ляликова, как и доктор Королев, объясняет свое состояние не болезнью, а окружающей обстановкой и одиночеством: « — Я одинока. <...> Одинокие много читают, но мало говорят и мало слышат, **жизнь для них таинственна**» (С. 10; 83). При этом, как и в чеховском Королеве, окружающая ее фабричная обстановка порождает в ней ощущение не просто какого-то невидимого сверхъестественного существа, а дьявола: «...они мистики и часто **видят дьявола там, где его нет**» (С. 10; 83-84).

Герой-рассказчик «Орли» помечал в своем дневнике: «Я наскоро обедаю, потом пробую читать. Но не понимаю слов и насилию различаю буквы».²⁶⁷ В этом отношении Лиза Ляликова непохожа на него: « — А вы много читаете? — Много. Ведь у меня всё время свободно, от утра до вечера. Днем читаю, а по ночам — пустая голова, **вместо мыслей какие-то тени**» (С. 10; 84). Однако состояние Лизы: « — Вы что-нибудь видите по ночам? — спросил Королев. — Нет, но **я чувствую...**» — в общем похоже на состояние героя-рассказчика «Орли»: «Тогда я начинаю ходить взад-вперед по гостиной, **угнетаемый смутным и непреодолимым страхом: я боюсь сна и постели**».²⁶⁸

Что коренным образом отличает Королева — это представление о том, что такое психопатологическое состояние можно преодолеть:

«...было ясно, что ей (Лизе — С.К.) нужно поскорее оставить пять корпусов и миллион, если он у нее есть, оставить этого дьявола, который по ночам смотрит; для него было ясно также, что так думала и она сама и только ждала, чтобы кто-нибудь, кому она верит, подтвердил это...» (С.10; 84).

Между тем герой-рассказчик «Орли» полностью во власти своей душевной болезни. Желая уничтожить невидимого властелина своей души, он поджигает дом, а затем, понимая,

²⁶⁶ Мопассан Г. Собр. соч. Т. 4. С. 40-41.

²⁶⁷ Там же. С. 41.

²⁶⁸ Там же.

что и это не помогло, приходит к выводу, что ему нужно будет покончить жизнь самоубийством.

Так что и обоснование болезни Лизы современными духовными исканиями:

«у родителей наших был бы немислим такой разговор, как вот у нас теперь; по ночам они не разговаривали, а крепко спали, **мы же, наше поколение, дурно спим, томимся, много говорим и всё решаем, правы мы или нет**», – и неожиданный диагноз, который Королев ставит своей пациентке: «— Что же будут делать дети и внуки? — спросила Лиза. — Не знаю... Должно быть, **побросают все и уйдут**» (С. 10; 85) –

все это идет уже не от Мопассана, а представляет собой нечто сугубо чеховское. Именно в этом направлении: осознания психопатологического состояния героини как социально-психологически обусловленного и, следовательно, вполне преодолимого – Чехов и преломляет мопассановскую тему.

Действенный характер диагноза, поставленного Королевым Лизе, показывает, что рассказ «Случай из практики» – как и творчество Чехова в целом – был реализацией стремления писателя к созданию «литературы, которая учит, как бежать из тюрьмы». Между тем нашумевший рассказ Мопассана «Орля» Чехов, судя по всему, относил как раз ко «всей новенькой литературе», которая, при всех ее достоинствах, пророчит современному человеку гибель.

Концовка «Случая из практики»:

«...проезжая через двор и потом по дороге к станции, Королев уже не помнил ни о рабочих, ни о свайных постройках, ни о дьяволе, а **думал о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлою и радостной, как это тихое, воскресное утро**; и думал о том, как это приятно в **такое утро**, весной, ехать на тройке, в хорошей коляске и греться на **солнышке**» (С. 10; 85) –

на первый взгляд, напоминает концовку чеховских «Огней» (1888).

Ср.:

«А когда я ударил по лошади и поскакал вдоль линии и когда, немного погода, я **видел перед собою только** бесконечную, угрюмую равнину и пасмурное, холодное небо, припомнились мне вопросы, которые решались ночью. Я думал, а **выжженная солнцем равнина**, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: “Да, **ничего не поймешь на этом свете!**”. Стало **восходить солнце**» (С. 7; 140).

Концовка «Случая из практики» также имеет своего рода феноменологический характер.²⁶⁹ От обсуждения героями болезненных вопросов, ни один из которых так и не оказывается решен, повествование переключается на изображение окружающего мира таким, каким он проникает в сознание героя, продолжающего переваривать обретенные им впечатления и одновременно скользящего взглядом по тому, что попадает в поле его зрения.

²⁶⁹ См. об этом: Кибальник С.А. Художественная феноменология Чехова // Кибальник С.А. Чехов и проблемы интертекста. Статьи, публикации, заметки. СПб., 2013. С. 48-49.

Однако между этими двумя концовками есть существенная разница, отличающая Чехова конца 1890-х годов от Чехова конца 1880-х.²⁷⁰ Владевшее им ранее ощущение принципиальной непознаваемости жизни теперь сменяет надежда на скорое коренное обновление жизни.

*На кого из чеховских героев похож доктор Старченко?
(рассказ «По делам службы»)*

Позднее творчество Чехова весьма автоинтертекстуально. Не редкость в нем даже своего рода ремейки его собственных произведений. Так, например, главные герои повести «Дуэль» (1891) еще раз появились в чеховском творчестве – разумеется в преобразованном виде – в его рассказе «По делам службы» (1898). Парадоксальным образом в нем мы находим новое, своего рода «предконцептуалистское» развитие сюжета «Дуэли». «Предконцептуалистское» потому, что «предметный мир» в этом рассказе отступает на второй план, а на первый выдвигается варьирование идеи предыдущего произведения через варьирование его сюжета.²⁷¹

Фамилия главного героя рассказа «**Лесницкий**» по отношению к фамилии героя этой повести: «**Лаевский**» – носит прозрачно анаграмматический характер. Рассказ о беспричинном самоубийстве страхового агента Лесницкого – по-видимому, оттого, что «жизнь надоела, тоска» (С. 10; 87) – повествует как бы о том, что могло случиться, если бы Лаевский покончил с собой (что, в принципе, было вполне возможным вариантом финала чеховской «Дуэли»).

На вскрытие приезжают «исполняющий должность судебного следователя» Лыжин – «еще молодой, кончивший только два года назад и похожий больше на студента, чем на чиновника», а также доктор Старченко – «мужчина средних лет, с темной бородой, в очках» (С.10; 87). В ожидании утра герои проводят вечер, а потом – из-за внезапно разыгравшейся метели – еще и день в усадьбе помещика фон Тауница. Обслуживает их в течение всего этого времени сотский Лошадин.

Фамилия доктора Старченко, внутренне соотнесенного с другим героем «Дуэли» фон Кореном, похожа на фамилию героя написанного Чеховым немногим ранее рассказа «Ионыч» (1898), доктора Старцева. Причем Старченко отличается не меньшей бесцеремонностью и душевной черствостью, чем Старцев последней главки чеховского рассказа (ср.: С. 10; 40-41):

«Пришла охота пустить себе пулю в лоб, ну и стрелялся бы у себя дома, где-нибудь в сарае. Он, как был, в шапке, в шубе и в валенках, опустился на скамью; его спутник, следователь, сел напротив. — Эти истерики и неврастеники большие эгоисты...» (С. 10; 87).

Старченко называет Лесницкого «неврастеником» – словом, которое Лаевский применял к самому себе: «... какой я боец? Жалкий **неврастеник**, белоручка» (С. 7; 356). И высказывается о самоубийце Лесницком в духе «социального дарвинизма» фон Корена:

«Он оставил жену и ребенка, — говорил Старченко. — Неврастеникам и вообще людям, у которых нервная система не в порядке, я запретил бы вступать в брак; я отнял бы у них право и возможность размножать себе

²⁷⁰ О Чехове конца 1880-х – начала 1890-х годов см.: Толстая Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. М., 2002.

²⁷¹ «... Концептуализм имеет дело с *идеями* (а чаще всего с *идеями отношений*), а не с предметным миром...» (Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост., предисл. А. Монастырского. М., 1999. С. 5.)

подобных. Производить на свет нервнобольных детей — это преступление» (С. 10; 98).

Фон Корен в разговоре с доктором Самойленко тоже не настаивал на том, в какой именно форме Лаевского надо «обезвредить»: **«Уничтожить Лаевского нельзя, ну так изолируйте его, обезличьте, отдайте в общественные работы. . . » (С. 7; 375).**

Между тем у самого Старченко слова то и дело расходятся с делами. Это бросается в глаза в эпизоде возвращения Старченко за Лыжиным: « – Видите, **я сам за вами приехал.** <...> – **А у Тауница,** – сказал Старченко, – когда узнали, что вы остались ночевать в избе, то **все набросились на меня, почему я это вас с собой не взял» (С. 10; 94).**

При этом он сам себе противоречит. Объявляет: «...я сам за вами приехал» – и в то же время сообщает, что у Тауница на него «набросились» с упреками. И было за что наброситься: ведь сразу поехать к фон Тауницу Старченко Лыжину не предложил, оставив его ночевать в «земской избе». Этот уездный врач явно представляет собой нечто среднее между фон Кореном и Ионычем, причем от Ионыча в нем явно больше.

Что же касается фон Тауница, то он смотрит на самоубийцу Лесницкого с сочувствием: « — **Несчастный молодой человек,** — говорил фон Тауниц, **тихо вздыхая и покачивая головой.** — Сколько надо прежде передумать, выстрадать, чтобы наконец решиться отнять у себя жизнь... молодую жизнь» (С. 10; 98).

И, естественно, напоминает этим не фон Корена (что можно было бы предположить по сходству фамилий), а доктора Самойленко. В иной, но сходной ситуации тот увещевал зоолога: «— Я не знаю, Коля, чего ты добиваешься от него, — сказал Самойленко, глядя на зоолога уже **не со злобой, а виновато.** — **Он такой же человек, как и все.** Конечно, не без слабостей...» (С. 7; 374).

Так что диалог фон Тауница со Старченко о Лесницком немного похож на спор между Самойленко и фон Кореном о Лаевском. Если бы тот покончил жизнь самоубийством, то сходство это, наверное, стало бы еще большим.

В финале рассказа антагонизм начинающего следователя по отношению к доктору принимает вполне осознанный характер:

«И доктор в соседней комнате стал говорить о суровой природе, влияющей на характер русского человека, о длинных зимах, которые, стесняя свободу передвижения, задерживают умственный рост людей, а **Лыжин с досадой слушал эти рассуждения...**» (С. 10; 100).

Что касается другого героя рассказа «По делам службы», сотского Лошадина, то своей близостью к народной правде он напоминает «дьякона» «Дуэли». Вместе с застрелившимся Лесницким он является Лыжину во сне: они «шли в поле по снегу, бок о бок, поддерживая друг друга; метель кружила над ними, ветер дул в спины, а они шли и подпевали:— Мы идем, мы идем, мы идем. <...> **Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей...** (С. 10; 98). Так еще пока подсознательно чеховский герой начинает ощущать роль народа в жизни образованных сословий.

Как и застрелившийся Лесницкий, Лыжин в свою очередь тоже отдаленно напоминает Лаевского – только уже Лаевского накануне дуэли, вдруг ощутившего свою собственную вину перед Надеждой Федоровной и всеобщую вину людей друг за друга (см.: С. 7; 437):

«И почему агент и сотский приснились вместе? <...> Не идут ли они и в жизни бок о бок, держась друг за друга? **Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует между обоими, даже между ними**

и Тауницем, и между всеми, всеми... <...> это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» (С. 10; 99).

Рассказ 1898-го года, таким образом, оказывается вариацией чеховской повести 1891-го. А осмысление Лыжиным этого сна отмечено отчетливой ориентацией на философию всеобщей вины друг перед другом, развиваемую некоторыми героями Толстого – в частности, Левиным из «Анны Карениной». Ср. у Чехова: «И он чувствовал, что **это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести**; мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни — как это ужасно!» (С. 10; 100).²⁷²

Известен реально-биографический прототип сотского Лошадина. Говоря о мелиховском периоде в жизни брата, который был тогда членом «Серпуховского санитарного совета», на него указал М.П.Чехов:

«То и дело к нему приходил то с той, то с другой казенной бумагой сотский, и каждая такая бумага звала его к деятельности. **Этот сотский**, или, как он сам называл себя, „цоцкай“, служил при Бавыкинском волостном правлении, к которому в административном отношении принадлежало Мелихово, и он-то **и выведен Чеховым в рассказе «По делам службы»** <...> Это был необыкновенный человек; он „ходил“ уже тридцать лет, все им помыкали» (цит. по: С. 10; 399).

Между тем у сотского Лошадина, очевидно, есть и литературный прототип. Вспомним высказывание Чехова, которое приводит в своих воспоминаниях о нем А.Н.Серебров-Тихонов:

«Вот меня часто упрекают – даже Толстой упрекал, – что я пишу о мелочах, что **нет у меня** положительных героев: революционеров, Александров Македонских или **хотя бы, как у Лескова, просто честных исправников**. А где их взять?»²⁷³

При этом Чехов имел в виду известный рассказ Н.С.Лескова «Однодум» (1879), открывавший цикл его рассказов о «праведниках». Герой Чехова – такой же самоотверженный человек, служащий общему делу. Только он не такой бессеребренник, как лесковский исправник:

«Лыжин слушал и думал о том, что вот он, Лыжин, уедет рано или поздно опять в Москву, а этот старик останется здесь навсегда и будет всё ходить и ходить; и сколько еще в жизни придется встречать таких истрепанных, давно нечесанных, “нестоющих” стариков, у которых **в душе каким-то образом крепко сжились пятиалтынный, стаканчик и глубокая вера в то, что на этом свете неправдой не проживешь**» (С. 10; 92).

Зато чеховский «сотский» – очевидно, более жизненный и более правдоподобный образ, чем лесковский «однодум». Именно этот образ из всех героев этого рассказа Чехова произвел наиболее сильное впечатление на Льва Толстого – причем как раз своеобразным соединением нем праведности и грешности. Недаром Толстой провел черту как раз напротив

²⁷² Сходное убеждение высказывает старец Зосима в «Братьях Карамазовых» и многие другие герои русской литературной классики.

²⁷³ А.П.Чехов в воспоминаниях современников. С. 594.

выше приведенной фразы из чеховского рассказа на страницах «Книжек недели», в которых рассказ был опубликован. А позднее в дневнике от 7 мая 1901 года записал о чеховском «цоцком»:

«Видел во сне тип старика, кот[орый] у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющ[ий] и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, к[акую] приобретают типы от смело накладываемых теней» (цит. по: С. 10; 401).

О главном герое этого чеховского рассказа Лыжине Толстой при этом даже не упомянул. Впрочем, он подчеркнул места, в которых «говорится о пробуждении совести Лыжина, где прорывается авторский голос» (С. 10; 401). Так что скорее всего близость восприятия жизни чеховским Лыжиным по отношению к своему Левину он заметил.²⁷⁴ Тем более что сам Чехов подчеркнул ее неполной анаграмматичностью фамилии своего героя по отношению к герою «Анны Карениной».

Итак, в рассказе Чехова «По делам службы» можно видеть своего рода «предконцептуалистскую» вариацию мотива взаимной ответственности людей друг за друга, который в «Анне Карениной» связан с сюжетной линией Левина. В этом рассказе – как и в других выше проанализированных произведениях – проявляется отчетливое стремление Чехова к тому, чтобы наметить для современного человека какой-то выход из ограничивающих его свободу социальных, психологических и экзистенциальных пределов.

²⁷⁴ Это вовсе не противоречит тому, что герой по фамилии «Лыжин» также есть в романе П.Д.Боборыкина «Перевал», с которым Чехов был знаком. См.: Кубасов А.В. Фридрих Ницше в русской прозе конца XIX века: ироники и адепты (А.П.Чехов и П.Д.Боборыкин // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2015. № 3. С. 158-174).

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Поэтика фармакологического подтекста в прозе и драматургии Чехова

Медицинский рецепт составляет существенную отличительную черту «предметного мира» героев Чехова, и, соответственно, «мира писателя». В настоящей главе будет сделана попытка «установить основной принцип» «использования» его Чеховым в своём творчестве, а также рассмотрен вопрос о символичности такого микротекста. Ведь в «мире Чехова» она, как подчеркивал А. П. Чудаков, вообще присуща «обычным предметам бытового окружения».²⁷⁵

Как известно, Чехов был дипломированным врачом. В течение нескольких лет он занимался частной медицинской практикой, а своих близких и знакомых консультировал на протяжении всей жизни.²⁷⁶ Ему не раз приходилось выписывать людям рецепты – как официально, по должности, так и частным образом, по дружбе или из сочувствия. «Моя подпись начинает принимать определенный и постоянный характер, – писал он Н. А. Лейкину 17 ноября 1885 г., – что я объясняю громадным количеством рецептов, которые мне приходится писать, — конечно, чаще всего gratis²⁷⁷» (С. 1; 69).

Тексты некоторых медицинских рецептов входят в состав его записных книжек и писем. Вёл Чехов и особую записную книжку с рецептами. Разумеется, в своём чистом, так сказать, фармакологическом виде медицинские рецепты представлены именно в них.²⁷⁸

Медицинский рецепт в письмах и юморесках Чехова

Уже в письмах Чехова они появляются, естественно, в несколько ином виде. Рассмотрим характер подобной трансформации на одном примере.

В «Записной книжке с рецептами для больных» приведены два рецепта: «(Пломба для зубов)» и «(Полоскание при глумби<ровании> <?>)».²⁷⁹ Оба этих рецепта также вписаны (причем второй из них дважды) в его «Записную книжку II» (С. 17; 119). И тот, и другой рецепта Чехов приводит в письме к Ал. П. Чехову от 12 мая 1893 года. Воспроизведены они в нем без особых изменений, но с пояснениями относительно их приготовления и применения. Вот в каком виде и контексте приведен первый из этих рецептов:

«Зубы я глумбурую (так! – С.К.) так: беру кусочек Аристолевой марли такой величины, чтобы свернутый в комочек он заполнял собою дуло зуба; затем пачкаю этот кусочек в йодоформ, мну между пальцами в комочек и при помощи пинцета погружаю его в смесь:

Rp. Sandaraci²⁸⁰

Aether. sulf.²⁸¹ aa 5,0

Подержав марлю в этом растворе не более 12 секунд, я спешу закупорить зуб. Пломба получается не твердая, но основательная в смысле крепости и живучести».

²⁷⁵ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С.138, 170-171.

²⁷⁶ См.: Меве Е. Б. Медицина в творчестве и жизни А. П. Чехова. Киев, 1989; Шубин Б. М. Дополнение к портретам. Скорбный лист, или История болезни Александра Пушкина. Доктор А. П. Чехов. М., 1989. С. 125-256; Coope, John. Doctor Chekhov. A Study in Literature and Medicine. Chale, 1977; Polakiewicz, Leonard Anthony. The Image of the Doctor in Chehov's Works. Madison, 1978.

²⁷⁷ «бесплатно» (латин.).

²⁷⁸ Текст «Записной книжки с рецептами для больных» приводится в следующей главе.

²⁷⁹ Ранее эта запись предположительно прочитывалась нами как «(Полоскание <при?> зуб<ной?> боли <?>)».

²⁸⁰ Древесная смола (латин.).

²⁸¹ Эфир (латин.).

Аналогичным образом, приведя второй рецепт, Чехов поясняет, что это средство полоскания зуба «перед пломбировкой», а в конце приводит сведения по его приготовлению и дозировке: «Берется сей жидкости 25 капель на стакан чайный воды. **Стакана для одной персоны хватит на два дня, а жидкости на целый век**» (П. 5; 208-209).²⁸²

В ранних юмористических рассказах Чехов уже не ограничивается лёгкой шуткой, вкрапленной в рекомендации по применению, а подвергает микротексты рецептов различным трансформациям. Впрочем, в некоторые из них рецепты входят и в своем чисто фармакологическом виде.

Так, например, в рассказе «Из дневника помощника бухгалтера» (<1883>) герой, страдающий от катара желудка, записывает: «Инбиря 2 золотника, калгана 1 1/2 зол., острой водки 1 зол., семибратней крови 5 зол.; все смешав, настоять на штофе водки и принимать от катара натошак по рюмке».

Запись эта, с одной стороны, входит в комическую хронику самолечения героя: «Принимал декокт от катара желудка. <...> Одна старушка (Гурьевна) вчера говорила, что у меня не катар, а скрытый геморрой. Очень может быть! <...> Что бы такое от катара принять? Не принять ли цитварного семени?..».

Заканчивается рассказ фразой: «...Швейцар Паисий посоветовал от катара сулему употреблять. Попробую».

С другой стороны, она вписана автором в летопись надежд героя на продвижение по службе, которые он постепенно утрачивает:

«А Клещёв опять едва не угодил под суд: заложил еврею взятый напрокат фортепьян. И несмотря на все это, имеет уже Станислава и чин коллежского асессора. Удивительно, что творится на этом свете!» и «Того же года. Июнь, 7. Вчера хоронили Глоткина. Увы! Не в пользу мне смерть сего старца!» (С. 2; 156).

Самому Чехову с молодых лет приходилось лечить,²⁸³ а то и страдать от катара желудка.²⁸⁴ Записи, как будто взятые из такого вот «дневника помощника бухгалтера», нередко содержали и письма его знакомых. Так, Н. А. Лейкин в письме, посланном Чехову, правда, уже после выхода его рассказа, жаловался: «Все вожусь с желудком. Должно быть, здоровый катарисше. И висмут не помог. Прибавил гран кодеину на 10 порошков».²⁸⁵

Все эти разнообразные – в том числе, возможно, и свои собственные, подчас также безуспешные – попытки быстро избавиться от этого далеко не романтического недуга, очевидно, послужили импульсом к созданию рассказа, в котором им наделяется мелкий чиновник, несколько напоминающий гоголевского Поприщина.²⁸⁶

В рассказе «Средство от запоя» (<1885>) представлен уже не рецепт, а скорее процесс приготовления самопальной смеси, предназначенной к избавлению от алкоголизма:

²⁸² Видимо, основываясь на этом письме, Д. Рейфилд писал об Ал. П. Чехове: «Проведя пять месяцев в трезвости, Александр снова заболел “амбулаторным тифом” да вдобавок мучился от зубной боли, которую, по рекомендации Антона, лечил **смесью сандароковой смолы, эфира и йодоформа**» (Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. Пер. Ольги Макаровой. С. 406). Вместо «сандароковой смолы» стоило бы в переводе, наверное, использовать выражение «древесная смола». И, главное, зубную боль Александр Чехов вряд ли лечил таким образом, потому что его младший брат-врач ясно написал ему, для чего предназначено это полоскание: «Перед пломбировкой зуб чистится и подвергается дезинфекции» (П. 5; 209).

²⁸³ Так, например, в письме к Н.А.Лейкину от 23 августа 1884 г. – правда, уже больше чем через год после написания рассказа «Из дневника помощника бухгалтера» – Чехов сообщал, что он лечил «одну московскую актрису-дачницу от катара желудка» (П. 1: 123).

²⁸⁴ «У меня дюжины две болезней», – сообщал Чехов 20 мая 1893 г. И.И. Горбунову-Посадову (П. 5, 209), а 7 апреля 1887 г. жаловался Н.А.Лейкину на «желудочно-кишечный катарр» (П. 2, 55].

²⁸⁵ Цит. по: Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. С. 184.

²⁸⁶ Ср.: Чехов и Гоголь: К 200-летию со дня рождения Н.В.Гоголя. Сб. научных трудов. Симферополь, 2009. С. 62-76, 99-100.

«Гребешков вынул из жилетного кармана кусочек грязного мыла и сунул его в полуштоф. Когда водка вспенилась и замутилась, он принялся всыпать в нее всякую дрянь. В полуштоф посыпались селитра, нашатырь, квасцы, глауберова соль, сера, канифоль и другие “специи”, продаваемые в москательных лавочках. Комик пялил глаза на Гребешкова и страстно следил за движениями полуштофа. В заключение парикмахер сжег кусок тряпки, высыпал пепел в водку, поболтал и подошёл к кровати.

– Пей! – сказал он, наливая пол-чайного стакана. – Разом!» (С. 4; 178).

Очевидно, в этом рассказе преломилась известная Чехову практика сочинения шуточных рецептов подобного рода. Сам же рассказ, по-видимому, породил неожиданный отклик. В Татьянин день 1886 года А. С. Киселев прислал Чехову еще менее эстетичный и куда более неудобоваримый стихотворный рецепт от похмелья.²⁸⁷

Использование медицинских рецептов в ранних юмористических рассказах Чехова, очевидно, связано с его собственной практикой комического их применения и выдумывания. Чехов не раз выписывал своим знакомым самые неожиданные рецепты. Так, тому же Н. А. Лейкину, которого тяготил большой живот, он посоветовал: «Найдите себе бонну-француженку 25-26 лет и от скуки тараканьте ее во все лопатки. Это хорошо для здоровья» (П. 2; 269). Актрисе Малого театра К. А. Каратыгиной, которая пожаловалась ему, что его ведущие актеры О. А. Правдин и И. А. Греков вынуждают ее играть в «Дон-Жуане» «Смерть», Чехов сказал: «”Мадам, вы знаете, я доктор? Дайте мне листок бумаги, вот, закажите в аптеке и покончите с ними разом”. Читаю: “яд для отравления Правдина и Грекова”».²⁸⁸

Говоря о раннем творчестве Чехова в целом, можно сказать, что не только в его прозе, но и в драматургии использование медицинского рецепта в основном имеет комический, а то и даже анекдотический характер. Так, в рассказе «Ночь перед судом» (1886), позднее переработанном в одноименную пьесу, герою, выдающему себя из донжуанских побуждений за доктора, в конце концов приходится выписать героине рецепт. И он пишет следующее:

Rp. Sic transit 0,05
Gloria mundi 1,0
Aquae destillatae 0,1
Через два часа по столовой ложке.
Г-же Съеловой.
Д-р Зайцев (С 3; 122).

Вот как тот же рецепт «драматургически препарирован» Чеховым в одноименной пьесе; здесь он уже, соответственно, встроен в диалог мнимого «д-ра Зайцева» с преисполненным беспокойства за здоровье своей жены мужем, не вовремя прервавшим «осмотр» ее героем:

З а й ц е в. Sic transit... две драхмы... Gloria mundi... один унций... Aqua destillata... два грана... Вот будете принимать порошки, по три порошка в день...
Г у с е в. На воде или н а вине?
З а й ц е в. На воде...
Г у с е в. На отварной?

²⁸⁷

½ унции-дристунции,
2 драхмы-засирахмы.
Вместе все сложить
И говнофлеру подложить

(цит. по: Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. С. 179).

²⁸⁸ Каратыгина К. Воспоминания о Чехове // Литературное наследство. Т. 68. М., 1960. С. 578. У Рейфилда дело изображено так, будто бы Каратыгина обнаружила, какой рецепт ей выписал Чехов, только уже придя в аптеку (Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. С. 286).

З а й ц е в. Да, на отварной.

Г у с е в. Приношу вам искреннюю мою благодарность, доктор... (С. 12; 230).

*Медицинский рецепт как микротекст
прозы и драматургии Чехова*

Рецепт как таковой, конечно же, входит в текст и тех уже серьезных произведений зрелого Чехова, героями которых были больные и врачи. Например, в повести Чехова «Дуэль» (<1891>) X глава, в которой доктор Самойленко осматривает гражданскую жену Лаевского Надежду Федоровну, заканчивается так: «Самойленко сел и прописал хину в растворе, kalii bromati, ревенной настойки, tincturae gentianae, aquae foeniculi – все это в одной микстуре, прибавил розового сиропу, чтобы горько не было, и ушел» (С. 7; 406).

Поскольку, по словам самого Александра Давыдыча, у нее «обыкновенная лихорадка» (С.7; 405), то он, собственно, прописывает ей хину (ср. выше: «Надежда Федоровна была чем-то больна. Самойленко говорил, что у нее перемежающаяся лихорадка, и кормил ее хиной» – С. 7; 365).

А всё остальное: «бромистого калия» (kalii bromati), «настойки горечавки» (tincturae gentianae) и «укропной воды» (aquae foeniculi) вместе с другими столь же безвредными средствами – он прибавляет скорее всего «по принципу: не одно поможет, так другое».²⁸⁹

Возможно, не в последнюю очередь Самойленко рассчитывает и на то, что «выписанная микстура может сыграть роль плацебо, то есть пустышки, которая помогает не составом, а только психологически».²⁹⁰ Ведь то, что у Надежды Федоровны лихорадка, вовсе не факт:

«... другой же доктор, Устимович, высокий, сухощавый, нелюдимый человек, который днем сидел дома, а по вечерам, заложив назад руки и вытянув вдоль спины трость, тихо разгуливал по набережной и кашлял, находил, что у нее женская болезнь, и приписывал согревающие компрессы» (С. 7; 365).

Самойленко от доброты души прописывает Надежде Федоровне многосоставное лекарство, хотя не убежден в том, что она действительно чем-то больна. Герой чеховской пьесы «Чайка» (<1896>) доктор Дорн составляет ему в этом плане полную противоположность:

С о р и н. Я рад бы лечиться, да вот доктор не хочет.

Д о р н. Лечиться в шестьдесят лет!

С о р и н. И в шестьдесят лет жить хочется. <...>

Д о р н. Надо относиться к жизни серьезно, а лечиться в шестьдесят лет, жалеть, что в молодости мало наслаждался, это, извините, легкомыслие (С. 13; 23-24).

При этом Дорн, по всей видимости, исходит из того, что от серьезных заболеваний у современной медицины средств нет, а пустяковые и сами пройдут. Первое, очевидно, имеет место в отношении состояния Сорина в финале пьесы:

С о р и н. Если вы нашли нужным выписать сюда сестру, значит, я опасно болен. (Помолчав). Вот история, я опасно болен, а между тем мне не дают никаких лекарств.

Д о р н. А чего вы хотите? Валериановых капель? Соды? Хины?.

Второй случай подразумевается в одной из начальных сцен:

Д о р н (Нине, которая подходит). Как там?

²⁸⁹ Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. С. 96.

²⁹⁰ Там же.

И и а. Ирина Николаевна плачет, а у Петра Николаевича астма.
Д о р н (встаёт). Пойти дать обоим валериановых капель... (С. 13; 48, 26).

В этом плане образ Дорна, судя по всему, в самом деле автобиографичен. Ср. суждение на этот счет Д. Рейфилда:

«О своей болезни Антон вообще ни с кем не заговаривал и едва ли предпринимал попытки лечить ее. Сказав Лейкину, что лечить глаза ему не стоит, “ибо и без лечения дело обойдется”, а жене Суворина, что “самое лучшее лечение при болезнях горла – это иметь мужество не лечиться”, и посоветовав певцу Миролубову для укрепления здоровья лежать день и ночь, укрывшись с головой одеялом, и натираться настойкой из смородиновых почек, Чехов сформулировал кредо врача Дорна в будущей “Чайке”... <...> Суворину он посоветовал (совершенно в духе врачей из собственных пьес) принимать валериановые капли и иметь при себе складной походный стул».²⁹¹

Впрочем, в отличие от Дорна, Чехов был серьезно болен и знал, что ему вряд ли что поможет. А в это время окружающие то и дело дёргали его по пустякам.

Кое-где медицинский рецепт в драматургии Чехова выступает как средство скрытой характеристики доктора иного типа – такого, который не исполняет своих обязанностей, как следует. Этот тип представлен в пьесах Чехова, созданных в самое разное время. В «Безотцовщине» (1877-1879) это «молодой лекарь» Трилецкий, в «Трёх сестрах» (1900) – «военный доктор» Чебутыкин.

Герой первой из них, учитель Платонов, в ответ на шутивное приветствие Трилецкого «Господам родственникам!» (Платонов женат на его сестре) говорит ему: «А-а-а... Плохой лейб-медик ее превосходительства! Argentum nitricum... aquae destillatae... Очень рад видеть, любезный! Здоров, сияет, блещет и пахнет!» (С.11; 23).

Рецепт «ляписа», растворенного в «дистиллированной воде» (С. 11; 23), на первый взгляд, кажется здесь лишь комическим обыгрыванием профессиональной принадлежности Трилецкого. Однако у него есть и другой смысл.

Открывается он через знание о том, избавлению от какого недуга способствует этот рецепт. И, следовательно, имеет характер подтекста, доступного немногим: лишь врачам и пациентам, пользовавшимся этим средством. Для всех остальных без реального комментария не только сам этот рецепт, но и характер всего шутивного приветствия Платонова остается непонятным.

В чеховской «Записной книжке рецептов для больных» указано, облегчению от чего служит этот рецепт: «(Зуд in apo)». Сам же его текст выглядит в ней, разумеется, более развёрнуто – включая (как и в чеховских письмах)²⁹², также рекомендацию по применению:

«Rp Aq.<uae> destil.<illatae> 300,0
Arg.<enti> nitr.<ici>²⁹³ 0,06
Ds. Смазывать ежечасно».²⁹⁴

Причём всё это имеет место уже в первом действии, когда характер Трилецкого и его профессиональные качества как врача еще неизвестны читателю. В дальнейшем «молодой лекарь» в полной мере оправдывает выше приведенную саркастическую характеристику его Платоновым.

²⁹¹ Рейфилд Д. Изнь Антона Чехова. С.446, 392.

²⁹² См., например: Письмо А.П. Чехова Ал. П. Чехову, 12 мая 1893 (П. 5; 208-209).

²⁹³ сплавленной азотносеребряной соли (ляписа).

²⁹⁴ Записная книжка А.П. Чехова с рецептами для больных. С. 200 и 208 (прим. 33).

Он неаккуратно посещает больных и не спешит к ним, даже когда состояние их самое тревожное (С. 11; 52, 73, 86, 107, 112-113, 142).

Однако сарказм Платонова по отношению к Трилецкому не случайно предваряет всё это: прямому изображению неаккуратного исполнения героем его профессиональных обязанностей, таким образом, предшествует в «Безотцовщине» своего рода «фармакологическая аллюзия».

Функция медицинских рецептов в «Трёх сёстрах»

Такая особенность медицинского рецепта как микротекста присуща и чеховским «Трем сестрам». Анализируемый ниже фрагмент в рамках изучаемой нами темы в его творчестве уникален. В одно диалогическое высказывание героя включены сразу два рецепта.

Чебутыкин приводит подряд два рецепта, или, вернее, два полезных средства. Первое он выписывает из газеты, а второе сообщает Соленому. При этом если первая из этих «полезных» рекомендаций уже была прокомментирована посредством обращения к письмам Чехова, то вторая до недавнего времени оставалась совершенно неясной. Рассмотрим этот короткий фрагмент целиком.

В самом начале первого действия пьесы читаем:

«Че бут ы ки н (читает на ходу газету). При выпадении волос... два золотника нафталина на полбутылки спирта... растворить и употреблять ежедневно... (Записывает в книжку.) Запишем-с! (Солёному) Так вот, я говорю вам, пробочка втыкается в бутылочку, и сквозь нее проходит стеклянная трубочка... Потом вы берете щепоточку самых простых, обыкновеннейших квасцов...» (С. 13; 122).

Вначале чеховский герой выписывает из газеты тот же самый рецепт, который жена Чехова сообщила ему самому в письме от 12 сентября 1900 г. (С. 13; 431). «Я тебе дам средство отличное, чтобы не лезли волосы. – писала в нем О. Л. Книппер. – А пока возьми ½ бут. спирту и всыпь 2 золотника нафталину и смачивай кожу – это очень хорошо помогает. Послушаешься? А то лысым нехорошо в Москву приехать – подумают, что я тебе волосы выдрала».²⁹⁵

«Чехов ведет в пьесе столь характерный для него не прямой диалог с Ольгой Леонардовной <...>. – комментирует реплику Чебутыкина А. В. Кубасов. – “Ответ” возникает посредством перекодирования безусловного в условное, прямого, одноинтонационного слова в скрыто преломленное, двуинтонационное. Да и как иначе мог отнестись писатель к рецепту любимой женщины, если он давно был убежден в том, что рекламируемые средства для ращения волос отдают шарлатанством? <...>. “Целительная” мазь для ращения волос подана здесь как заведомо шарлатанское средство».²⁹⁶

Пожалуй, такой однозначности – также как и прозрачности для обычного читателя – в первой реплике Чебутыкина всё же нет. Однако чеховский сарказм по отношению к этому «рецепту» проявляется и в том, что герой выписывает его «из газеты». Как он сам признаётся вскоре после этого: «Как вышел из университета, так не ударил пальцем о палец, даже ни одной книжки не прочел, а читал только одни газеты...» (С. 13; 124).

Приведём еще раз вторую реплику Чебутыкина, обращенную уже к Соленому: «Так вот, я говорю вам, пробочка втыкается в бутылочку, и сквозь нее проходит стеклянная трубочка... Потом вы берете щепоточку самых простых, обыкновеннейших квасцов...» (С. 13; 122).

²⁹⁵ Книппер-Чехова О. Л. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902–1904): [В 2 ч.]. М., 1972. Ч. 1. С. 188.

²⁹⁶ Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. С. 98.

На этом месте Ирина прерывает Чебутыкина, но главное он уже сказал. Правда, опять-таки, как и в случае с репликой Платонова, обращённой Трилецкому, назначение сообщаемого им Соленому рецепта большинству зрителей неизвестно. Следовательно, и смысл реплики Чебутыкина кажется такой же невнятицей, как и многое другое из того, что он говорит.

Снова только из специальной медицинской литературы того времени и, к счастью, также из чеховской «Записной книжки с рецептами для больных» можно узнать, что Чебутыкин сообщает Солёному не что иное, как средство от клопов и мух. Ср.:

Rp. Alumen²⁹⁷

Кипящий раствор

(От клопов; прибавлять alumen к штукатурке стен $\langle i \rangle$ домов, конюшен – тоже и от мух).²⁹⁸

«Пробочка» и «бутылочка» в варианте Чебутыкина появляются, должно быть, потому, что речь идет не о средстве предохранения от появления насекомых в помещениях, а о средстве их травли там, где они уже завелись.²⁹⁹

Таким образом, выписав из газеты, по всей видимости, шарлатанское средство для ращения волос, Чебутыкин тут же дает Соленому другой, на сей раз, возможно, и в самом деле действенный, но также относящийся к чисто бытовой, сниженной сфере совет. Ведь именно этой сферы и касаются оба героя в своих разговорах.

Всё это происходит в самом начале первого действия, и данный рецепт, следовательно, снова имеет характер своего рода скрытой символической характеристики Солёного, предваряющей дальнейшее его поведение. Незадолго до этого Тузенбах говорит ему: «Такой вздор вы говорите, надоело вас слушать» (С. 13; 122). А вскоре после этого сам Солёный пророчит Тузенбаху: «Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я всплую и всажу вам пулю в лоб, ангел мой» (С. 13; 124).

Заслуживает внимания в этой связи то, что в конце первого действия Солёный сам упоминает других насекомых, относящихся к весьма близкому разряду с теми, с которыми его личность оказалась ассоциирована в туманном рецепте Чебутыкина: «тараканов», на которых якобы «настояна» наливка.

Аналогичным образом скрытые символические автохарактеристики Чебутыкина посредством двух озвученных им медицинских рецептов в дальнейшем получают прямое подтверждение в его собственных признаниях о том, что он «все позабыл, что знал» и, несмотря на это, продолжает лечить людей (С.13; 153, 160).

Выше обозначенные криптографические характеристики Чебутыкина и Солёного в первом действии «Трёх сестер» в дальнейшем реализуются также и в поведении героев: безразличие первого из них и мстительность второго приводят к трагической развязке центральной сюжетной линии пьесы.

Случай с рецептом, который Чебутыкин сообщает Соленому, по-видимому, функционально-типологически близок к «Безотцовщине», где шуточный медицинский рецепт, произнесённый Платоновым в начале пьесы, оказывается своего рода эпиграфом к характеру Трилецкого. Только «фармакологическая аллюзия» разрастается здесь уже до своего рода подтекста.

Названные не прямые символические характеристики Чебутыкина и Соленого в начале «Трёх сестер» в дальнейшем реализуются также и в поведении этих героев:

²⁹⁷ Квасцы.

²⁹⁸ Записная книжка А.П. Чехова с рецептами для больных. С. 205.

²⁹⁹ Ср.: Словарь фармацевтических названий и синонимов на латинском, русском, немецком и французском языках / Сост. А.Г.Клинге. 2-е испр. и доп. изд. СПб., 1911. С. 97 – 100.

безразличие первого из них и мстительность второго приводят к трагической развязке центральной сюжетной линии пьесы.

Заключение

Таким образом, диапазон применения медицинского рецепта в драматургии Чехова простирается от аллюзии до символического подтекста. По аналогии с понятием «факультативной интертекстуальности» применительно к фармакологическому микротексту «Трех сестер» стоит говорить уже не только о его символичности, но и о факультативной «подтекстовости», или криптографичности.

Возможно, эта особенность присуща и другим чеховским «деталям-символам», принадлежащим «сразу двум сферам – “реальной” и символической – и ни одной из них в большей степени, чем в другой».³⁰⁰

Параллели с материалом записных книжек и рабочих тетрадей Достоевского нередко позволяют верно понять смысл той или иной фразы из его художественных произведений, а то и уточнить их интерпретацию: в черновых редакциях писатель иногда сам формулировал идеи многих своих произведений – по крайней мере, так, как он сам себе их представлял, причем еще на стадии замысла³⁰¹.

Чехов не формулировал в записных книжках идей своих произведений. Зато они – даже такие, которые заключают в себе материал, казалось бы, сугубо прагматического характера, – содержат ключ к отдельным фрагментам этих произведений. И помогают понять не только их, но и характеры героев, а, соответственно, смысл произведения в целом. При этом применительно к пьесам Чехова, можно сделать еще один вывод: содержащиеся в его записных книжках прагматические рекомендации иногда, как мы видели, оказываются потайным ключом к их символическому подтексту.

³⁰⁰ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. С.171-172.

³⁰¹ См.: Кибальник С.А. Записные книжки как источник для комментария и интерпретации литературного произведения // Русская литература. 2017. № 4. С. 40-46.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Записная книжка А.П. Чехова с медицинскими рецептами

Вступительная заметка к публикации

Чехов любил записные книжки. В семнадцатом томе его сочинений в академическом издании «Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники» помещены четыре его «Записные книжки», обозначенные римскими цифрами I, II, III, IV, «Адресная книжка», «Записи на отдельных листах», «Записи на оборотах других рукописей», «Дневниковые записи» в частности, «Из Сахалинского дневника», «Дневниковые записи в «Календаре для врачей всех ведомств 1898 г.» и, наконец, даже «Записи Чехова в Дневнике П.Е.Чехову».

Особое пристрастие Чехова к записным книжкам, переданное многим героям его рассказов и пьес, ярко выразилось в том факте, что он делал записи не только в своих дневниках и записных книжках, но даже и в чужих – в частности, в дневнике своего отца Павла Егоровича Чехова.

Между тем как все эти дневники и записные книжки полностью опубликованы в академическом издании, «Записная книжка с рецептами для больных» А.П.Чехова, т. е. так называемая «Записная книжка в клеенчатом переплете» (РГБ, Чех. 2 № 19), до настоящего времени не публиковалась даже фрагментарно. В Акад. Чехова она только упоминается среди «записных книжек нетворческого характера» (С. 17; 237).

В ней 50 листов, из них заполнены только л. 1-13 (л. 14-50 чистые). Это автограф Чехова.³⁰² Текст этой записной книжки преимущественно на латинском языке, лишь небольшая часть рецептов и пояснительных записей сделана по-русски.

Данная записная книжка не датирована, но наличие в ней отсылок к «Врачу. Еженедельной газете, посвященной всем отраслям клинической медицины, общественной и частной гигиены и вопросам врачебного быта. Под ред. бывшего проф. В.А.Манасеина» (издавалась с 3.01.1880 по 27.12.1901) за 1895-1898 годы позволяет предположительно датировать ее началом 1890-х – концом 1890-х годов.

По мере заполнения этой записной книжки Чехов отсылает вначале к номерам за 1895 и 1896 гг. (л. 6), а

ближе к концу ее в основном уже – к номерам за 1898 г. На л. 3 об. воспроизводится рецепт, который он рекомендовал Ал.П.Чехову в письме к нему от 12 мая 1893 г. (см. подстрочн. примеч.).

Как известно, Чехов печатался на страницах «Врача» (некролог «В.М.Линтварева» - Врач. 1991.№ 50. С. 1134 - С. 16, 258, 512). Из его переписки известно, что он внимательно и постоянно следил за материалами этой газеты, по крайней мере, с 1887-го (П. 2, 117) и по 1901 г. (П. 5, 178, 264, 451; 6, 204, 529; 6, 282, 555; 7, 162, 555; 7, 171; 7, 135, 506; 7, В.А.Свенцицкому, ок. 25 июня 1897 г.; 7, 735, 10, 97, 367).³⁰³

В «Записной книжке с рецептами для больных» воспроизведены, как правило, с небольшими вариациями, некоторые рецепты, вошедшие также в «Записную книжку I» и «Записную книжку II» (С. 17). По-видимому, Чехов переписал эти рецепты, затерянные в них среди записей иного рода, в отдельную записную книжку (см. подстрочные примечания).

Обнаружение некоторых не отмеченных самим Чеховым заимствований из еженедельной газеты «Врач» (см. подстрочные примечания) наводит на мысль о том, что целый ряд других записей также основан на публикациях этой газеты, в которой сообщались врачебные открытия последнего времени, почерпнутые из печати (большинство заимствований относятся к традиционной рубрике газеты «Из текущей печати»).

³⁰² За доступ к этому автографу выражаю глубокую признательность ФГБУ РГБ.

³⁰³ О врачебной практике Чехова см., например: *Coop J. Doctor Chekhov. A Study in Literature and Medicine.* Chale: Cross Publishing, 1977; *Шубин Б.М.* Доктор А.П.Чехов. 2-е изд. М., 1997.

По-видимому, Чехов обращал внимание прежде всего на рецепты, касающиеся особенно трудных случаев, с которыми он сталкивался в его собственной медицинской практике и которые могли понадобиться в будущем ему самому или его близким.

При расшифровке данной записной книжки использовался целый ряд фармацевтических справочников чеховского времени, из которых приведем лишь некоторые: Фельдшерская фармакология. Справочная книжка с приложением 300 фельдшерских рецептов. Редакция и издание доктора Б.А.Окса.

Изд. 2-е испр. и доп. СПб., 1897; *Manuale pharmaceuticum* новых лекарственных форм и рецептов. Сост. А.Клинге. СПб., 1912; Фармацевтический указатель А.Берггольца. СПб., 1892; Русский фармацевтический мануал. *Manuale pharmaceuticum rossicum*. Сост. А.Клинге. Пб., 1915. Т.1-2.

Текст приводится в современной орфографии и пунктуации с сохранением особого написания некоторых слов и с указанием нумерации листов:

Публикация текста

<Записная книжка Чехова с медицинскими рецептами>

Л. 1

Rp. Kalii hydrojodici g. II 1

Jodi puri g. I

glycerini g. II

S. Намазать на ночь, вата, фланель.

(отвлекающее)

~

Rp. Ac. carbol.

Spir. vini

T<inctu>ra jodi aa 4,0

Ol. terebinth 8,0

Glycerini 20,0

S. Через 2 часа помазывать и закрывать ватой. (Erysipelas)

~

Rp. Boracis 2,0

N. bicarbon. 12,0

S. Нюхательный порошок

(eczema)

Л. 1 об.

Rp. N. bicarbonici

S. Прикладывать к миндалинам через каждые 5 минут, 5-6 раз подряд
(Tonsillitis)

Rp. Extr. Aloes 2,0

Extr. Rhei comp 3,0

Spir. sapon. q.s. nt. f. pil № 40.

S. Вечером 1, 2, 3 пил<юли> смотря по надобности. При крайних степенях к пилюльной массе прибавлять

Ex. colocynthidis 0,1 – 0, 3.

У анэмиков прибавляется:

Ferrum pulv. 1,0

(запор)

Л.2

Rp. Inf. ipesac. gr. VI – g. YI

Ziq. amm anis g. 3

Syr. Senegae g. 3

Ds. Через 2 часа по ст<оловой> ложке

(expectorans)

~

Rp. T<inctu>ra Capsici anui 15,0.

Ol. ricini 10,0

Spir. larend. 10,0

S. Утром и вечером втирать в части головы, лишенные волос.

~

Rp. T<inctu>ra nucis vom

Ds. По 10 капель на ночь.

(ножной пот)

Л.2 об.

Rp. Kalii bromati

Natr. – aa 2,0

Ammonii – 1,0

Aq. dest. 180,0
(epilepsia)

Rp Opii pulr. 2,0

Axung. 25,0

Ol. olivar. 12,0

Ds. Ung.

(зуд in ano)

Rp. (зачеркнуто) N. bicarbon 4,0

– solicyl. 1,0

Morph. muriat<icus> 0,06

Aq. dest. 200,0.

Ds. Вдыхать 2 р. в д. по 5 минут

(Inhalatio)

Л.3.

Rp. Aq. destil. 300,0

Arg. nitr. 0,06

Ds. Смазывать ежечасно.

(зуд in ano)

~

Rp. Glycerini 60,0.

Ds. Нагреть в фарфоровой чашке на спиртовой лампе. Inhalatio.

Можно прибавить Ac. carbol.

(мучительный кашель)

Rp. But. Casao 50,0

Extr. Ratanhiae 4,0

– belladonae 2,0

M.I. suppositoria № 30

(гем.<орроидальные> шишки)

Rp. Chlor hydrati 4,0

Aq. dest. 180,0.

Ds. По 3 ложки в день.

(одышка)

Л.3 об.

Rp. Liq. allum. acetici g. III

Spir. Ammonii aromat. g. I

– vini g. III

T<inctu>ra Chinae g. II

Thymoli g. I

Ol. menthol prp gutt X

filtri

(полоскание при зубной боли)³⁰⁴

Rp. N.bicarbon 4,0

³⁰⁴ Рецепт этот с некоторыми вариациями дважды воспроизведен также в записной книжке II (С. 17; 119). Чехов рекомендовал его Ал.П.Чехову в письме к нему от 12 мая 1893 г. (отмечено: С. 17; 347).

Aq. dest.
– fornicilli aa 90,0
T<inctu>ra nucis vom. gtt YI – X.
S. Через 1-2 часа по стол. л.
(Дисперсия)

Pulvis Botkini:

Natr. bicarbon. g. IY
Mag. sulf. g. II
Ac. tartar. g. I

Л.4
Rp. Ol. petri italicici 100,0 4
Ol. olivar. 40,0
Bals. Peruv. 10,0
(Pediculi)

~
Rp. Rad. rhei concisi g. IY
Fol. Lennae g. Y
Lign. quassiae
Cort. Condurango aa g. IY
Baccae juniperi g. 2
Sem. <ina> Carvi g. I
MDS. На ¼ ведра водки настаивать 5-7 дней, пить по 1 рюмке в д.
(запор)

Rp. T<inctu>ra conral. myalis
Aq. lauroceros aa II
T<inctu>ra valer. aether. g. I <?>
Ds. По 20 капель на прием

Л.4 об.
Rp. Ergotini Bon jeani gr XY
T<inctu>ra jodi g. I
glycerinii g. I
MDS. Мазь для горла
(pharyngitis)
Rp T<inctu>ra Nucis vom. g. Y
– Colombo
– Condurango g. II
Mds. По 20 капель 2 раза в день до еды
(Dispersia)

~
Rp. Linim. camphorati
Ol. camphorat.
– olei. aa 3,0
Ammon. liquid. 2,0
Rp. linim terebinth. ol. camph. для втирания ol. terebinth.

Л.5.
Rp. Sondoraci
Aeth. sulf. aa.³⁰⁵

³⁰⁵ Ср.: С.17, 119: «1 Сондорак
Эфир – аа».

(пломба для зубов)

Rp. Ac. carbolicі cryst.

A. citricі cryst.

Tinctura jodi aa 3,0 – 5,0

Vini de Cognac 100,0

S. Помазывать ватной кисточкой каждые 2-3 часа
(Diphtheritis)

~

Rp. Diuretini Knoll 4,0 – 6,0

Aq. Menth. pip. 100,0

Aq. dest. 90,0

Syr. simpl. 10,0

Ds. Через каждые 2-3 часа по 2 стол. ложки.

Л. 5 об.

Л. A. salycil

– lactici aa 1,0

Collodii 2,0

Ds. Смазывать утром и вечером

~

Rp. Ol. terebinth. goll.

Bersini aa g. I

Aethu sulf. g. III

(пятка)

~

Rp. Ichtyoli 6,0

Collodii (гадкий (?)) коллодий) 45,0

Смазывать каждые 3 часа пораженную область и прилегающую здоровую кожу
(Erysipelas)

Rp. N.Solycil gr. XY

Ds. По 3 порошка в день

(Psoriasis)³⁰⁶

Л. 6

Rp. Мед

6

S. Мазать, смазываться толстым слоем медом, компресс меняется кажд. 3-4 часа

(Erysipelas)

«Врач», 1895 № 46.³⁰⁷

Этот рецепт раствора для пломбирования зубов Чехов советовал применять в письме к Ал.П.Чехову в письме к нему от 12 мая 1893 г. (отмечено: С. 17; 347).

³⁰⁶ Многие другие места этой «Записной книжки», которые не содержат отсылок к еженедельной газете «Врач», тем не менее, тоже, по-видимому, восходят именно к ней. Так, например, данный рецепт позаимствован Чеховым из следующего пассажа в журнале: «1066. Д-р *H.Radcliff Crocker* (London), один из самых выдающихся британских дерматологов, убедился, что *салициловый натрий* – драгоценное средство при всех видах чешуйчатого лишая (psoriasis)» (Врач. Еженедельная газета, посвященная всем отраслям клинической медицины общественной и частной гигиены и вопросам врачебного быта. Под ред. бывшего проф. В.А.Манасейна. 1895. № 41. С. 1151).

³⁰⁷ Ср.: «1180. Д-р *C.E.Nayward*, по совету одной женщины, решил испробовать *народное средство против рожи – мед*. С тех пор он применяет это средство уже во всех встречающихся ему случаях рожи, где бы она ни развилась. Если рожой поранена голова, то сначала сбрасывают волосы, затем покрывают пораженные части, материей, смазанной толстым слоем меда. Для глаз оставляются дыры. Медовый компресс меняют каждые 3-4 часа. Боль при этом всегда прекращается; прекращается также рвота и головная боль; самое течение болезни сокращается. Одновременно с рожой автор давал и внутренние средства против лихорадки.

От укушения пчел: небольшое количество порошка рвотного корня замесить в тесто и намазать пораженное место («Врач» 96, № 13)³⁰⁸

~
Rp. Bals. tolutan.

S. Намазать однажды пораженное место.

(Scolies)

Rp. Extr. fluidi condurango g.I

Tinctura nucis vom. g. II

Ds. По 20-25 капель в полрюмке воды после еды, дважды в день.

(Захарьин)³⁰⁹

Л. 6 об.

1 яичный белок, 1 чайная ложка коньяку и 1 ст. кипяченой воды, давать детям при поносах.

~
Sol. 20% Ac. borici

S. Помазывать 3 раза в день.

(Veruca)

Rp. Magnesiae ustae

S. Сделать тесто.

(Ожоги)

~
Rp. Ментол 8,0

Спирт

Глицерин aa 46,0.

Гвоздичное масло – неск. капель

(Комары)

Rp. Oxydi Zinci gr. III

Butyr. sacao

Ol. amygd. dulc. aa g. II

S. Мазь для носа³¹⁰

Л. 7

[Rp.] Rp. Phenacetini 5,0 7

Coffein. natr. solic. 0,15

Chin. muriat. 2,0

Morph. muriat. 0,05

Saccharini 0,001

M.f. pastill. № 10

S. По 1 лепешке на прием.

(Schlutius предлагает против

мигрени)³¹¹

Выздоровление наступало в 3-4 дня (New-York Medical Record; Indépendance médicale. 13 ноября) [М.Р.] (Врач. 1895. № 46. С. 1299).

³⁰⁸ Ср. «636. Доктор *Georg Kling* указывает на средство против ужаления пчел. Однажды он получил 150 ужалений в руки, голову, лицо и шею. Немедленное облегчение последовало от небольшого количества порошка рвотного корня, замешанного в тесто и намазанного на пораженные места; опухоль и боль тотчас же ослабели («The Medical Press», 11 марта)» (Врач. Т. ХУП. Пб., 1896. № 13. С. 385).

³⁰⁹ По всей видимости, этот рецепт был известен Чехову от одного из его университетских учителей, профессора Г.А.Захарьина.

³¹⁰ Ср.: С. 17, 108.

³¹¹ Ср: С. 17; 108.

Rp. Natr. solicyl. gr. YII
Phenacetini gr. IY
Coffeini natro-solicyl. gr. II
d. in ablat. (*Мигрень*)³¹²

Rp. Glycerini 100,0
S. в кофе или в воду в течение 10 часов
(*почечные камни*)

Rp. Скипидарное масло.
S. Смазывать.
(*acne rosacea*)

Л. 7 об.
Rp. Ung. cinereum 10,0
– camphor. 1 lenolino 10,0
S. Мазь (растирания)

~
Rp. Ichtyol
S. (Укушение насекомых)

~
Rp. Natrii arsenicosi 0,25
Sol. acidi carbol. 1% - 25,0.
d. in vitr. bene clauso
S. Для подкожных впрыскиваний

~
Rp. Natri sulfimici 0,1.
S. D.t. d. каждый час
Наморhtysis.

Л. 8

Rp. Ext. bellad. 0,12
Aq. lauroceras. 8,0
S. по 12 капель 2 раза в день³¹³

Rp. 10% Sul. ac. citrici
S. Смазывать зев. Можно и просто лимонным соком. 5 % ac. citrici по чайной ложке 4-5 р. в день.³¹⁴

~
Rp. Ac. chromicum 5%
S. Помазывать через 2-3 дня кисточкой, давая подсохнуть.
(*Ножной пот*)³¹⁵

Лечение седалищной боли соляной кислотой см. «Врач» № 44 1897.³¹⁶

³¹² Ср.: С. 17; 117.

³¹³ Ср.: С. 17; 46.

³¹⁴ С некоторыми вариациями этот рецепт воспроизведен в С. 17; 52.

³¹⁵ Ср.: С. 17; 52.

³¹⁶ Ср.: «Один больной, долго и тщетно лечившийся от седалищной боли обычными средствами, случайно попал на мысль намазать себе больное место соляной кислотой. Через несколько дней после этого боль совершенно прошла. Проф. *Boulier*, узнав об этом случае, неоднократно испробовал такое лечение и всегда с полным успехом. Сын его, доктор *Maurice Boulier*, применял такое же лечение в отделении д-ра *Saliège*'а; в Больнице Мустафы в Алжире. В диссертации д-ра *Gennatas* (в *Montpellier*) описано *несколько случаев успешного лечения седалищной боли соляной кислотой*. Правда, еще в 1860 г. *Legraux* советовал лечить седалищную боль, прижигая кожу в болящих местах серной кислотой, но последняя много опаснее соляной, ибо может вызвать обширное омертвление кожи. Прижигая же соляной кислотой, производимое надлежащим

Rp. Серно-ихтиоловый аммоний 30,0
Свиного сала 90,0
S. Смазывать все тело 2 раза в сутки.
(Оспа и корь)³¹⁷

Л. 8 об.
Rp. Ac. salicyl. 2,0
Amyli
Zinci oxyd. aa 24,0
Vaselini 50,0
S. Pasta Lasserii³¹⁸

~
Rp. Chlor. hydr. 2,0
Strontii bromat. 4,0
Aq. 200,0
S. Через 2 часа по стол. л.³¹⁹

~
Rp. Hydr. praecip. flik par
0,05
Ol. amygd. dulc.
Butyr. Сасао 3,0
S. Глазная мазь.³²⁰

Л.9
Rp. Ol. eucalypti 0,3 – 0,6 9
S. Каждые 4 часа днем и ночью, в капсуле
Лучистый грибок в легких.
(«Врач» <19>98 № 23)³²¹

Ортоформ при зубных болях
«Врач» <19>98 № 37 (1231)³²²

образом, не вызывает глубоких изменений кожи, а между тем, все-таки, действует болеутоляющим образом... [В. Девлезерский]» (Врач. 1897. № 44. С. 1277). См. также: С. 17; 53.

³¹⁷ Ср.: С. 17; 53.

³¹⁸ См. также этот рецепт в записной книжке III (С. 17; 130).

³¹⁹ Ср.: С. 17; 125. В Акад. «Аq. 200,0» прочитано как «<1 нрзб.> р. 200,0».

³²⁰ Ср.: С. 17; 125.

³²¹ Ср.: «744. Из всех мест тела, в которых может развиваться лучистый грибок, легкие дают наихудшее предсказание: лучисто-грибковое страдание легких обыкновенно оканчивается смертью. Д-р G.Butler (из Brooklyn'a) наблюдал случай лучистого грибка в легких, который первоначально не был распознан и был принят за омертвление легких, так как больной отхаркивал крайне зловонную темно-бурую мокроту и в то же время имел послабляющую лихорадку и обширные поты, подобно тому, как это бывает при гнилокровных состояниях. Против зловонности дыхания и мокроты Butler назначил эвкалиптовое масло в капсулах, сперва по 0,3, а потом по 0,6 грамм каждые 4 часа, и днем, и ночью. Кроме того, больной трижды в сутки вдыхал то же масло. Под влиянием такого лечения кашель уменьшился меньше, чем в неделю, мокрота перестала быть зловонной. В это время, исследуя мокроту, в ней нашли в большом числе лучистый грибок. Больной продолжал употреблять эвкалиптовое масло и совершенно выздоровел (La Semaine medicale, 11 мая) (Врач. 1898. № 23. С. 683).

³²² Ср.: «1231. Д-р Jessen (Deutsche zahnärztliche Wochenschrift, № 10) убедился, что ортоформ – превосходное средство для устранения подчас очень сильных болей, остающихся после извлечения зубов, пораженных перидентитом. Между тем как солянокислый кокаин, хлороформ, горячая вода и др. средства в подобных случаях часто оказываются бессильными, ортоформ, помещаемый в ранку в обильном количестве на смоченном комочке ваты, почти мгновенно прекращает самую жестокую боль. Ортоформ оказался также полезным и при обнаженной воспаленной мякоти зуба и при язвах на языке и на слизистой оболочке рта вообще (Münchener medicinische Wochenschrift, 9 августа [D.J.]» (Врач. 1898. № 37. С. 109).

~

Rp. Tinctura jodi

Ds. По 6 капель 3-4 раза в сутки взрослым, и по 2-4 капли на сахарной воде через 8 часов детям.

Typhus abdomin.

Rp. Tinctura jodi gtt 15-18

Syrupi 20,0

Aquae dest. 150,0

S. Через 1-2 часа по стол. ложке

(Catharrus gastro-intest. acutus)

Л. 9 об.

Rp. Resorcini g.I

Ol. ricini g.II

Spir. vini g.IV

Ol. rosarum gtt II

(для волос)

Тарновский³²³

Rp. Sol. Natrii bicarbon. 2%

Согревающие компрессы при нагноениях. Менять раз в сутки

«Врач» № 43 1898 г.³²⁴

Rp. Amygdolini 0,10

Cadeini 0,01

Emuls. amygdol. dulc. 100,0

S. Через 2 часа по стол. ложке

~

Rp. Extr. fluid. gossypii herbacei

(Haemophilicum)

S. 30-60 капель на прием.

Л. 10

Rp. Alumen

Кипящий раствор

(От клопов; прибавлять alumen к штукатурке стен домов, конюшен – тоже и от мух)

~

³²³ По всей вероятности, проф. В.М.Тарновский, который неоднократно упоминается на страницах журнала «Врач» за те годы, на которые ссылается Чехов.

³²⁴ Ср. статью Д.Б.Иоффе «К вопросу о применении 2%-ного раствора соды при нагноениях»: «В № 6 «Врача» за 1897 г. помещена статья *Н.В.Георгиевского* «Согревающие компрессы из соды при нагноениях». Предлагаемое мною уважаемым товарищем средство, как мне пришлось убедиться, действительно оказывает поразительное влияние при нагноениях. В деревне большинство населения и до сих пор обращается к врачу только тогда, когда тщетно испробованы уже все домашние средства и лечение у разных шептунов, знахарей и знахарок. Приучить крестьян к правильной врачебной помощи нелегко. Понятно, что при таких условиях большею частью имеешь дело с затяжными, осложненными случаями, в которых необходимость в средстве, дающем сразу видимое улучшение чувствуется особенно сильно: если данное врачом или фельдшером средство с первого же разу не помогло, то можно почти быть уверенным, что больной больше не явится и опять будет лечиться у различных бабок, пока его не «скрутит» совсем. Таким могущественным средством, дающим возможность довести до конца лечение разных нагноений – ногтеод, чирьев, флегмон, бубонов и т.д. – служит предложенная д-ром *Георгиевским* сода. Привожу несколько случаев, подтверждающих сказанное. Согревающий компресс из 2%-ного раствора соды в воде делает лишним выводники, турунды и т.д., сберегает перевязочный материал, так как снятый компресс опять идет в дело, а иногда позволяет обходиться и без широких и глубоких разрезов» (Врач. 1898. № 23. С.1253). Далее в главе приведены 6 случаев подобного исцеления крестьян.

Свинцовые примочки пополам с борной?

~

~

Экзема рук:

- 1) Zinci oxydatum
Amagl.
Lanolini
Vaselini aa 5,0

~

потом, когда экзема высохнет:

- 2) Resorcini 2,0
Lanolini 20,0

Л. 10 об.

- 3) Rp. Ol. tagi 6,0
Fl. sulfus 8,0
Ung. Diachydr. 60,0

- 4) N. arsenicosi 0,3
Sol. 1 % ac. carbolicі 30,0

S. Подкожные впрыскивания.

~

- Rp. Hydr. sublimati corrosivi. 0,3
Aq. destill. 20,0

S. Полный шприц.

Всего 25 впрыскиваний; потом через 2 месяца 20 впрыскиваний, через 4 месяца еще 20, через 6 мес., потом через год и еще через год. При этом полоскать бутолиновой и борной по чайной ложке н. стакан, по 6 стаканов в день.

Л. 11

- T<inctu>ra gallorum 11
T<inctu>ra Ratania aa 10,0

Если в руку попало, то смазывать лаписом

~

- Rp. Hydr. praec. albi 0,3
Ac. carbolicі 0,5
Ung. cetacei 30,0
(Ung. induratum)

Rp. Xerophormii 4,0

S. Присыпать и обмывать борной кислотой (Ulcus molle)

~

При urethritis:

Покой, холодный компресс, свинцовые примочки – 2 дня. Когда боль ослабеет, начать спринцевать осторожно!

Л. 11 об.

- Rp. 1) Zinci sulfu
Plumbi acetici
aa 0,25
Aq. destill. 200,0

S. Спринцевать 3 раза в день, задерживать по 5 минут, в течение 10 дней, потом:

- 2) Zinci sulfu
Plumbi acet. aa 0,5

Aq. destill. 200,0
S. 3 раза в день – 10 дней.
3) Rp. Zinci hypermang. 0,05
Aq. destill. 200,0
S. В течение 10 дней
4) Rp. Zinci hypermang. 0,1
Aq. destil. 200,0
S. 10 дней

Л.12
5) Rp. Zinci hypermagn. 0, 15 12
Aq. destill. 200,0
S. 10 дней
6) Rp. Zinci hypermagn. 0,15
Aq. destill. 200,0
S. 10 дней
6) Zinci hypermagn. 0,2
Aq. destill. 200,0
S. 10 дней

По ночам принимать Ol. santolol; если в капсулах по 5 капель, то принима<ть> 4-10 капсул, в течение 2 недель. Следить за почками.

~

При syphilis gummat.<ous>:
Rp. Kalii joditi 10,0
Aq. destill. 200,0
S. 10 дней по 2 ложки в день, 10 дней по 3 ложки в день, 10 дней – по 4 ложки, 10 дней – по 5 и далее по 6.

Л.12 об.
Rp. Extr. Monesiae
Extr. Coconut aa 15,0
Extr. Gentianae et glycerini q.s.
ut h. pil. № 120
Ds. При поносе по 3-4 пилюли в день. Это лучше, чем ac. tarnici.

Rp. T<inctur>a Coto 10,0
Ds. 3 раза в день по 5-10 кап. (при поносах)

Rp. Chrysarobini 0,8
Jodoformii 0,3
Extr. Belladon. 0,6
Vaselini 15,0
S. Мазь при *геморрое*

~

Rp. Ac. tarnici 0,06
Chrysarobini 0,1
Extr. Belladon. 0,02
But. Cacao 2,0
M.l. suppos. <зачеркнуто> № X

Л. 13
S. Вводить 1-2 раза в день по 1 стол. л. 13

~
Rp. Natri arsenicici 0,1
Aq. destill. 10,0
Ac. carbolicі gtt I
S. для инъекций

Пиллюли:
Cascarinc leprince.

~
Rp. Ammon sulfo-ichthyol. 6,0
Extr. et. pul. liquiz. gis ut f. pil.
№ 60
S. По 2 пиллюли 3 раза в день после еды.

~
Cynoglossum officinale
травл. от крыс

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ Доктор Дорн против писателя Мопассана

«Чайка» – «самая метатекстуальная пьеса Чехова», – справедливо заметила М.М.Одесская.³²⁵ О полигенетизме большинства её мотивов убедительно писала А.Г.Головачева.³²⁶ И всё же ведущую роль в интертекстуальном поле «Чайки» играют реминисценции из произведений Ги де Мопассана. Они настолько значительны, что образуют в пьесе своего рода мопассановский подтекст. Подтекст этот в основном связан с книгой Мопассана «На воде» (1888).

Большинство представлений о жизни, высказанных в этом его путевом «дневнике», Мопассан затем воплотил в своих последующих романах. Так что в действительности уже сама по себе мопассановская интертекстуальность в «Чайке» достаточно полигенетична. Некоторые её мотивы восходят к романам Мопассана «Пьер и Жан» (1888), «Сильна как смерть» (1889), «Наше сердце» (1890) и к путевым очеркам «Бродячая жизнь» (1890), а некоторые – одновременно к одному из этих произведений и к книге «На воде».

Скрытые реминисценции и прямые отсылки

Впрочем, «уже самые первые реплики Медведенко и Маши, с которых начинается пьеса: «Отчего вы всегда ходите в черном?» – «Это траур по моей жизни» – позаимствованы из Мопассана – из его раннего романа «Милый друг» (1885)».³²⁷

Вскоре после этого открыто солидаризируется с Мопассаном Треплев. Имея в виду другое его произведение: книгу «Бродячая жизнь» – своё отвращение к современному театру он сравнивает с отвращением Мопассана к современной цивилизации: «... бегу, как **Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью**» (XIII, 8; здесь и далее выделено полужирным мной – С.К.).³²⁸

В начале второго действия прямые отсылки к Мопассану вложены в уста различным героям «Чайки». Дорн читает здесь вслух книгу Мопассана «На воде» в русском переводе.

Когда он доходит до места, где говорится о «лабазнике и крысах»:

”И, разумеется, для светских людей баловать романистов и привлекать их к себе так же опасно, как лабазнику воспитывать крыс в своих амбарах” (С. 13, 22)³²⁹ –

Аркадина берет у него книгу и дальше начинает читать сама.
Следующий пассаж кончается фразой:

³²⁵ Одесская М. Чехов и проблема идеала. М., 2011. С.79.

³²⁶ Головачева А.Г. «Чайка» А.П.Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М., 2022.

³²⁷ Мопассан Г. Собр. соч.: В 12 т. 2-е изд. СПб.: Вестник Иностранной Литературы, 1896. Т. 2. С. 486. Далее ссылки на это издание: т. 1 – 12 – даются в тексте с указанием номера тома и страницы арабскими цифрами, разделенными точкой с запятой. Пьеса Чехова «Чайка» была написана как раз на протяжении 1895-1896 годов, когда выходило это первое многотомное собрание сочинений Мопассана на русском языке (1-е изд. СПб., 1894). Впрочем, многие из его произведений, по всей видимости, и ранее были известны Чехову в русских переводах, а некоторые, возможно, даже в оригинале. Некоторые аргументы в пользу этого приведены в моей статье: *Kibalnik, Sergei A. French Literature // Chekhov in Context. Ed. by Yuri Corrigan. Cambridge University Press, 2023. P.186-190.*

³²⁸ Первый очерк книги «Бродячая жизнь» «Тоска» начинается со следующего признания автора: «Я бежал из Парижа и даже покинул Францию, потому что мне приходилось невтерпёж от Эйфелевой башни. Не только отовсюду её было видно, но и повсюду, из всех возможных и известных человечеству материалов, во всех витринах она кидалась мне в глаза и давила меня, как неизбежный и мучительный кошмар» (6; 5).

³²⁹ В «Чайке» почти без изменений приводится перевод М.Н.Тимофеевой в седьмом томе цитируемого здесь собрания сочинений Мопассана в 12 томах. См.: С.13; 387.

«Итак, когда женщина избрала писателя, которого она желает заполнить, она осаждаёт его посредством комплиментов, любезностей, угождений...». Понимая, что это напоминает ее собственные отношения с Тригориным, Аркадина прерывает на ней чтение, заметив: «Ну, это у французов, может быть, но у нас ничего подобного, никаких программ. У нас женщина, прежде чем заполнить писателя, сама уже влюблена по уши, сделайте милость. Недалеко ходить, взять хоть меня и Тригорина...»

Когда появляется Нина, Аркадина вначале «читает несколько строк про себя», говорит: «Ну, дальше неинтересно и неверно» – и «закрывает книгу» (С. 13; 17, 22).

Вот эти «несколько строк»:

«Подобно воде, которая, капля за каплей, прорывает, наконец, самую твердую скалу, похвала падает с каждым словом на чувствительное сердце литератора. Тогда, **видя его растроганным, плененным этой постоянной лестью, она изолирует его, перерезывает одну за другой все его связи с остальными людьми**, и незаметно приучает его приходить к ней, охотно сидеть у неё и заставлять работать возле её свою мысль. <...> Тогда, чувствуя себя божеством, она остается в храме» (7; 17-18).

Нет ничего удивительного в том, что Аркадина их не зачитывает. Ведь в этих фразах разоблачаются реальные отношения Тригорина и Аркадиной.³³⁰

Дальше у Мопассана идут его размышления о жизни, которые в известной степени определяют типологию героев, воплощенную в «Чайке». Мопассан подробно пишет здесь о трех типах тирании: «тирании бедности», «тирании любви» и «тирании творчества». Между тем все герои чеховской пьесы – жертвы одной или нескольких из них. Эти три внешние тирании, детально описанные в книге Мопассана «На воде» и воплощенные в его поздних романах, порождают в чеховских героях различные психологические комплексы.

Тирания бедности

От бедности в пьесе страдают Медведенко, Сорин, Треплев и отчасти – хотя сам он об этом никогда не говорит – Дорн. В особенности же она сказывается на судьбе Сорина, который, выйдя в отставку, вынужденно живёт в деревне и страдает от этого.

Между тем Мопассан, говоря о чиновниках – правда, не в отставке, а в отпуске – пишет: «Но зато в продолжение двух недель в году эти несчастные имеют право, – право, всегда оспариваемое, оставаться запертым в своей квартире, так как **куда же пойдешь без денег?**» (7; 60).³³¹

Хотя сам Мопассан в своей книге солидаризируется в первую очередь с немногими избранными, выделяющимися из толпы, участь «средних людей» вызывает у него некоторое сочувствие:

«Вы, служащие в темных конторах и больших министерствах, вы каждый день должны читать на дверях вашей тюрьмы роковые слова Данта:

³³⁰ Отношения хозяйки салона с художником, ранее обрисованные в книге «На воде», также изображены в романе Мопассана «Сильна как смерть» в образах графини де Гильеруа и Бертена: «Она опять стала забрасывать его ласковыми словами, окутывая его, так сказать, лестью, давно зная, что ничто так не властно над артистами, как нежная и непрерывная лесть. Порабощенный, оживленный и развеселенный ее нежными фразами, он снова разговорился, не слыша и не видя никого, кроме неё, в этой огромной, волнуемой толпе» (1; 244).

³³¹ Текст книги Мопассана «На воде» приводится здесь по тому же его русскому переводу, который процитирован в чеховской «Чайке».

“оставьте всякую надежды входящие сюда”. Сюда входят впервые в двадцать лет и **остаются здесь до шестидесяти** и далее и в течение всего этого долгого периода ничего не происходит. Вся жизнь проходит в маленькой темной конторе, вечной неизменяемой, с теми же зелеными картонами по стенам. Сюда входят с молодыми мужественными надеждами и выходят стариками, близкими к смерти. Вся та жатва воспоминаний, которую мы собираем в течение нашей жизни, все непредвиденные события, сладкие или трагические истории любви, путешествия с приключениями, все случайности свободного существования неизвестны этим каторжникам.

Все дни, недели, месяцы, годы походят друг на друга. В одинаковый час они приходят на службу, завтракают, уходят домой – и так от двадцати до шестидесяти лет. Четыре события только отличают жизнь: **женитьба**, рождение первого ребенка, смерть отца, смерть матери – больше ничего. <...> И в то же крошечное зеркало, в которое он смотрелся молодым, с белокурыми усами, в день своего поступления, он смотрит на свою лысину, на свою белую бороду в тот день, когда его прогонят отсюда, и тогда всё кончено, жизнь закрыта, будущности уже нет. <...> И тогда они уходят, еще более несчастные, **и умирают почти сейчас же** от внезапного прекращения этой долголетней привычки к должности, к одинаковым движениям, одинаковым действиям, одинаковой заботе в те же часы» (7; 59, 60).

Чеховскому Сорину в начале пьесы ровно «шестьдесят лет». Он прожил свою жизнь именно так, как это описано Мопассаном, с одной только разницей: «хотел жениться — и не женился». И, судя по всему, близок к смерти, когда ему всего «шестьдесят два» (С. 13; 23-24, 48, 49).

Всю свою жизнь он прослужил чиновником и, дослужившись до действительного статского советника, тем не менее, получает небольшую пенсию, которая не дает ему возможности не только путешествовать, но даже жить, как он привык, в городе (С. 13; 6, 24, 35, 37).

В какой-то степени Чехов вкладывает в уста Сорину и собственные жалобы Мопассана на то, что он не испытал наслаждений жизни:

«Он говорит мне, все снова повторяющимся в мрачной ночной тишине звуком, о том, что **я мог бы любить, что я когда-то смутно желал, чего ожидал, о чем мечтал, что я хотел бы видеть, понять, знать, изведать, чего мой ненасытный, бедный и слабый ум коснулся с бесплодной надеждой**, к чему он стремился, но не мог разорвать оковавшую его цепь поведения. **О, я всего желал и не наслаждался ничем!** <...> Зачем же это страдание жизни, тогда как другие испытывают одно удовлетворение?» (7; 39).

Правда, у Мопассана такое недовольство мотивировано его писательством: «Потому что обладаю тем двойным зрением, которое составляет в одно и то же время и силу, и несчастье писателей» (7; 39). У Сорина же это недовольство обычного человека: «Я прослужил по судебному ведомству 28 лет, но **еще не жил, ничего не испытал...**» (С. 13; 23-24).

Тирания любви

Половина героев пьесы страдают от неразделённой любви. Медведенко испытывает страдания от любви к Маше, Маша – от любви к Треплеву, Треплев – от любви к Заречной, Заречная – от любви к Тригорину,³³² Полина Андреевна – от любви к Дорну.

Однако все они не только страдают от любви к кому-то, но и сами время от времени тиранят предметы своих увлечений. Соответственно, Медведенко досаждаёт своей любовью Маше, Маша – Треплеву, Треплев – Заречной,³³³ Полина Андреевна – Дорну, Аркадина – Тригорину.

Все люди без исключения – как носители экзистенциального сознания, так и представители толпы, – подвержены, по Мопассану, тирании любви. И вот как эта тема выражена в книге Мопассана «На воде»:

«Неужели никто никогда не будет **понимать привязанности, не присоединяя к ней идею обладания и деспотизма?** Кажется, будто не может быть отношений, которые не влекли бы за собой обязательств, обидчивостей и известного рода рабства? <...>

Каждый человек, чувствуя пустоту вокруг себя, ту неизмеримую пустоту, где мечется сердце и тревожно бьётся мысль, как безумный идет с расprostертыми руками и протянутыми губами, ища обнять другое существо. И он обнимает направо, налево, кого попало, не зная, не смотря, не понимая, только чтобы не оставаться одному. Он словно говорит, как только сжал вашу руку: “теперь вы принадлежите мне хоть немного. Вы должны мне дать что-нибудь от вашей личности, от вашей жизни, от вашего времени”. <...> И эта поспешность соединяться порождает столько ошибок, столько неожиданностей, обманов и драм.

Но так же, как мы остаёмся одинокими, не смотря ни на какие усилия, точно так же **мы остаёмся свободными, несмотря ни на какие объятия.**

Никогда никто не принадлежит никому. Сам того не желая, человек поддается этой кокетливой или страстной игре обладания, но не отдается никогда. Человек, мучимый потребностью властвовать над кем-нибудь, установил тиранию, рабство и брак. Он может убивать, терзать, заключать в тюрьмы; но человеческая воля всегда ускользает от него, даже когда она на минуту и согласилась подчиниться. <...> **Всякое чувство привязанности теряет свою прелесть, когда оно делается властным»** (7; 61, 62).

От такой тирании страдают в чеховской пьесе все герои, сколько-нибудь наделенные авторской симпатией. Маша страдает от признаний Медведенко, подобных этому: «Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома, каждый день хожу пешком шесть вёрст сюда да шесть обратно и **встречаю лишь индифферентизм с вашей стороны»** (С. 13; 6).

Дорн страдает от навязчивых ухаживаний Полины Андреевны:

Полина Андреевна. Становится сыро. Вернитесь, наденьте калоши.

Дорн. Мне жарко.

Полина Андреевна. Вы не бережете себя. Это упрямство. Вы — доктор и отлично знаете, что **вам вреден сырой воздух, но вам хочется, чтобы я страдала;** вы нарочно просидели вчера весь вечер на террасе...

Дорн (*напеваёт*). «Не говори, что молодость сгубила».

³³² Между прочим, образ подстреленной «чайки», возможно, также отчасти навеян романом Мопассана «Сильна как смерть»: «На соседнем лугу покрякивала перепелка; Джулио поднял уши и направился потихоньку на тонкий звук крика птички...», «Джулио возвращался вприпрыжку, так и не найдя перепелки, которая замолчала при его приближении, а следом за ним бежала вся запыхавшаяся Аннет» (1; 272, 273).

³³³ Сама Заречная не досаждаёт Тригорину в четвёртом действии, возможно, только потому, что ей так и не удастся его увидеть.

Полина Андреевна. Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной... вы не замечали холода. **Признайтесь, она вам нравится...**

Дорн. Мне 55 лет.

Полина Андреевна. Пустяки, для мужчины это не старость. Вы прекрасно сохранились и еще нравитесь женщинам.

Дорн. Так что же вам угодно?

Полина Андреевна. Перед актрисой вы все готовы падать ниц. Все!

Дорн (*напевает*). «Я вновь пред тобою...».<...> Полина Андреевна (*хватает его за руку*). Дорогой мой! (С. 13; 11-12),

Полина Андреевна. <...> (*Умоляюще.*) **Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе...** Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать... Пауза.

Дорн. Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь. Полина Андреевна. Я знаю, **вы отказываете мне, потому что, кроме меня, есть женщины, которые вам близки.** Взять всех к себе невозможно. Я понимаю. Простите, я надоела вам (С. 13; 26).

Несмотря на все мольбы Тригорина, Аркадина так и не отпускает его к Заречной:

Аркадина. Пусть, я не стыжусь моей любви к тебе. (*Целует ему руки.*) Сокровище мое, отчаянная голова, ты хочешь безумствовать, но **я не хочу, не пущу...** (*Смеется.*) **Ты мой... ты мой...** И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои... **Ты весь мой.** Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя, как живые. О, тебя нельзя читать без восторга! Ты думаешь, это фимиам? Я лщу? Ну, посмотри мне в глаза... посмотри... Похожа я на лгунью? Вот и видишь, я одна умею ценить тебя; одна говорю тебе правду, мой милый, чудный... Поедешь? Да? Ты меня не покинешь?..

Тригорин. У меня нет своей воли... У меня никогда не было своей воли... Вялый, рыхлый, всегда покорный — неужели это может нравиться женщине? Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг...

Аркадина (*про себя*). **Теперь он мой.** (*Развязно, как ни в чем не бывало.*) Впрочем, если хочешь, можешь остаться» (С. 13; 42).

Треплев от начала до конца пьесы страдает от любви Маши: «Меня по всему парку ищет **Машенька. Несносное создание**» (С. 13; 23-24; см. также: С. 13; 46-47). Тем не менее, он сам настойчиво следует по стране за Заречной, а в конце пьесы снова делает ей неуместные упреки и признания в усадьбе Сорина:

«Отчего вы не пускали меня к себе? Отчего вы до сих пор не приходили? Я знаю, вы здесь живете уже почти неделю... Я каждый день ходил к вам по нескольку раз, **стоял у вас под окном, как нищий**» (С. 13; 56).

Тирания творчества

Сполна выражена в «Чайке» и «тирания творчества», о которой писал Мопассан. От нее в ней страдают такие, казалось бы, антиподы, как признанный мастер традиционных форм литературы Борис Тригорин и начинающий писатель Константин Треплев.

Оба они все время что-то пишут, но оба не любят своих произведений и не испытывают полного удовлетворения от их создания. При этом Тригорин страдает от того, что он не столько живет, сколько фиксирует окружающую его жизнь, а Треплев – от разлада с мещанским окружением и неспособности найти себя в творчестве.

Ранее уже отмечалось, что Чехов передал своему Тригорину размышления Мопассана о писателе. Это вслед за Б.А.Лариным заметил еще В.Я.Лакшин: «... проблематика книги “На воде” в части, касающейся опыта художника (ужас наблюдательности, отчуждение морального “я” в процессе творчества и т. п.), тоже имеет аналогию в монологах Тригорина».

При этом исследователь цитировал строки Мопассана о том, что писатель осужден «наблюдать, как сам он чувствует, действует, любит, думает, страдает, и никогда не страдать, не думать, не любить, не чувствовать, как прочие души – чистосердечно, искренне».

Одновременно он приводил другие признания французского писателя, сходные с некоторыми репликами Тригорина: «Я люблю землю, как они (животные – С.К.), а не так, как вы, люди...».³³⁴

«Отталкиваясь от мыслей Мопассана, – обобщал свои наблюдения В.Я.Лакшин, – Чехов ввел в художественный сюжет, объективировал в лицах некоторые его суждения, не чуждые собственным раздумьям автора “Чайки”».³³⁵

В действительности, как мы видели, таких объективированных в героях суждений Мопассана в пьесе гораздо больше, и они составляют сущность едва ли не всех ее героев. По всей видимости, саму сцену чтения вслух книги Мопассана Чехов ввел в пьесу именно для того, чтобы сделать интертекстуальные связи с ней явными, избежав тем самым возможных упреков в скрытом подражании Мопассану.

Внутренне связаны с Мопассаном и писательские искания Треплева.

Ему в пьесе сопутствует играющий важную роль в книге Мопассана мотив луны:

«Я, впрочем, всегда думал, что луна имеет таинственное влияние на человеческий мозг. Она заставляет бредить поэтов...<...> Против нашей воли, не зная за что, не зная почему, **мы жалеем луну, а потому и любим ее**. К любви нашей примешивается сострадание; мы жалеем ее как старую деву, потому что чувствуем, вопреки поэтам, что она не покойница, а девственница. <...> Все, что мы смутно и тщетно ожидаем в этом мире, волнует наше сердце под лучами луны, как **что-то бессильное и таинственное**. Когда мы поднимаем на нее взор, **в нас начинают трепетать невозможные мечты, неутомимая жажда беспредельной любви**» (7; 35, 36, 37, 38).

Не случайно Треплев приурочивает представление своей пьесы к восходу луны: «Поднимем занавес ровно в половине девятого, **когда взойдет луна**. <...> Становитесь по местам. Пора. **Луна восходит?**». Затем о луне заходит речь в самой треплевской пьесе: «Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и **эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь**» (С. 13; 7, 10, 13).

Не случайно и Тригорин в разговоре с Ниной упоминает луну как пример навязчивой идеи: «Бывают насильственные представления, когда **человек день и ночь думает, например, все о луне**, и у меня есть своя такая луна» (XIII, 29).

³³⁴ Чехов передает Тригорину не только жалобы Мопассана на то, что писательство лишает его способности непосредственного наслаждения жизнью, но и его занятия рыбной ловлей: «Вы таинственны, как Железная маска. <...> Ветер жестокий. Завтра утром, если утихнет, отправлюсь на озеро удить рыбу» (С. 13; 52). Ср. описание рыбалки, а также упоминание «Железной Маски» и тюрьмы «Сент-Маргерит», в которой был заточен таинственный узник, в книге «На воде» (7; 47-48).

³³⁵ Лакшин В. Чехов и Мопассан перед судом Л.Толстого // Чеховиана. Чехов и Франция. М., 1992. С. 69, 70.

В то же время Чехов скрыто солидаризируется с Мопассаном в понимании причин успеха на поприще искусства. Впрочем, делает он это через посредство Заречной. В четвертом действии она говорит Треплеву:

«Я теперь знаю, понимаю, Костя, что **в нашем деле** — все равно, играем мы на сцене или пишем — **главное** не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а **уменье терпеть. Умей нести свой крест** и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» (С. 13; 58).

Между прочим, при этом она всего лишь цитирует предисловие Мопассана «О романе» к его роману «Пьер и Жан», в котором он вспоминает, как Флобер отозвался о его первых опусах:

«”Не знаю, – говорил он мне, – есть ли у вас талант? То, что вы пишете, свидетельствует о некоторой способности, но не забывайте, молодой человек, что **талант** – по изречению Бюффона – **есть выражение долгого терпения. Работайте”**» (12; 204).³³⁶

Очевидно, что именно такая позиция позволяет ей выжить в искусстве и в жизни, в то время как Треплев погибает.³³⁷

Отношение к «толпе»

Так что Чехова и в самом деле не случайно называли «русским Мопассаном». Во второй половине 1880-х – первой половине 1890-х годов Мопассан в России был страшно популярен. Многие русские писатели, в том числе поначалу и Чехов, действительно восприняли от него некоторые мотивы и приемы. Однако с середины 1890-х годов Чехов уже не только открыто признает значение Мопассана, но и скрыто с ним полемизирует. Эта скрытая полемика ощущается уже в чеховской повести «Бабье царство» (1894).

В «Чайке» он, с одной стороны, впервые открыто признал, что в его произведениях действительно не так уж мало от Мопассана, а с другой, тонко показал, что он «не Мопассан» – «он другой». А также в чем именно это «другое» заключается.

Концепция человека, развиваемая Мопассаном в книге «На воде» и в других его последних книгах, носит своего рода предэкзистенциалистский характер. В центре ее – отвращение к обычному, среднему человеку:

«Неужели возможно быть настолько ослепленным и опьяненным бессмысленной гордостью, чтобы воображать себя чем-то выше других животных. Послушайте только, что говорят вокруг стола эти несчастные! Они болтают так наивно! Доверчиво-кротко и называют это обмениваться мыслями! <...> Счастливицы те, которые удовлетворены жизнью, которые веселятся, которые довольны. Есть люди, которые все любят и восхищаются всем» (7; 21).

³³⁶ Статья «О романе» опубликована в 12-м томе выше упомянутого собрания сочинений Мопассана 1895-1896 годов – отдельно от романа «Пьер и Жан», а не как предисловие к нему.

³³⁷ Вся линия соперничества Аркадиной и Заречной из-за Тригорина, как было показано выше, восходит к неожиданному соперничеству графини де Гильеруа со своей едва ли сознающей это дочерью за сердце Бертена. С той только разницей, что Бертен наделяется безнадежной страстью к дочери графини – безнадежной не столько потому, что та совсем ему не симпатизирует, сколько потому, что ее мать, разумеется, против их сближения и отчасти именно для того, чтобы воспрепятствовать ему, выдает ее замуж за маркиза Фарандаля. Между тем Бертен в отчаянии попадает под омнибус – что тоже могло отозваться в «Чайке» финальным самоубийством Треплева.

Такой скептический взгляд на «среднего человека» воплощен в «Чайке» в образах Медведенко, Шамраева и Аркадиной.

Им в пьесе противопоставлен другой тип – тип экзистенциальной личности:

«Но есть люди, которые, пробегая быстрой мыслью узкий круг возможного счастья, **приходят в ужас от ничтожества этого счастья, от однообразия и бедности земных радостей.** Как только они дожили до тридцати лет – все кончено для них» (7; 22).

Отчасти именно к этому типу принадлежит Дорн, роняющий по поводу сцены, устроенной Сорину и Аркадиной Шамраевым: «**Люди скучны**» (С. 13; 25). Ярче же всего этот тип воплощен в образе Треплева.

Носители экзистенциального сознания у Мопассана, и прежде всего он сам в книге «На воде», с отвращением относятся к современному человеку и человеческому обществу: «**Господи, до чего безобразны люди! <...> Человек ужасен...**». Это выражается и в его отвращении к толпе:

«Посмотри на улице людей, проходящих в своих грязных одеждах». В свою очередь оно порождает отказ от какого-либо общения с людьми: «... то, что я сказал о толпе, применимо также и к целому обществу, и тот, кто пожелал бы сохранить абсолютную неприкосновенность своей мысли, гордую независимость своего суждения и смотреть на жизнь, на человечество и на мир как свободный наблюдатель, стоящий выше всяких предрассудков, выше всякого предвзятого мнения и всякой веры, т. е. выше всякого страха, **должен совершенно отказаться от того, что называют светскими связями, потому что всемирная глупость так заразительна, что ему невозможно сохранять сношения с людьми...**» (7; 50, 53).

Это отнюдь не свойственно носителям экзистенциального сознания у Чехова. Более того, через образ Дорна Чехов вступает в скрытую полемику с Мопассаном – как раз по вопросу об отношении к толпе:

Медведенко. Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?

Дорн. Генуя.

Треплев. Почему Генуя?

Дорн. Там **превосходная уличная толпа**. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, **сливаешься с нею психически** и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная (С. 13; 49).

В.Я.Лакшин заметил, что «мысли Дорна о толпе как о некой субстанции радости (какой он наблюдал ее в Генуе), как и монолог Нины о коллективной душе, тоже **имеют нечто общее с рассуждениями Мопассана о толпе** – как “некой огромной коллективной индивидуальности” в том же сочинении “На воде”». ³³⁸

Однако у Мопассана в этой книге на сей счет сказано:

«Впрочем, я и по другой еще причине **ненавижу толпу!** <...> Сколько раз я замечал, что ум расширяется, что ум возвышается и расширяется, когда живешь один, принижается и суживается, как только опять приходишь к соприкосновению с

³³⁸ Лакшин В. Чехов и Мопассан перед судом Л.Толстого. С.70.

людьми. <...> Все эти лица, различные по уму, по развитию, по воспитанию, по верованиям, по характеру, по предрассудкам, единственно потому, что они собрались вместе, составляют одно особенное существо, с собственной общей душой, с особенным образом мышления, которое есть не поддающийся анализу результат совокупности всех индивидуальных мнений. <...> Это – толпа, а **толпа есть некто, собирательный индивидуум**, столь же различный от другой толпы, как один человек различен от другого. <...> В сущности, не более удивительно видеть, что общество индивидуумов составляет одно целое, чем видеть, как молекулы сближаются и составляют тело» (7; 51, 52, 53).³³⁹

Следовательно, Чехов в этом вовсе не солидарен с Мопассаном. Напротив, устами Дорна он как бы заступает за толпу перед Мопассаном: она вовсе не чернь! При этом, по всей видимости, в какой-то степени Чехов опирается на Н.В.Гоголя, писавшего о Генуе в повести «Рим»:

«Трудно было изъяснить чувство, его обнявшее при виде первого итальянского города, — это была **великолепная Генуя**. <...> Его поразила эта теснота между домами, высокими, огромными, отсутствие экипажного стуку, треугольные маленькие площадки и между ними, как тесные коридоры, изгибающиеся линии улиц, наполненных лавочками генуэзских серебряников и золотых мастеров. Живописные кружевные покрывала женщин, чуть волнующие теплым широко; их твердые походки, звонкий говор в улицах; отворенные двери церквей, кафельный запах, несшийся оттуда, — все это дунуло на него чем-то далеким, минувшим. <...> Словом, как **прекрасную станцию унес он за собою Геную: в ней принял он первый поцелуй Италии**».³⁴⁰

Дорн в чеховской пьесе ничего не говорит о человеке и обществе вообще. Однако в каждый момент ее действия он проявляет хоть и сдержанное, но искреннее сочувствие по отношению ко всем остальным героям пьесы. И люди платят ему взаимностью:

«Во мне любили главным образом превосходного врача. Лет 10—15 назад, вы помните, во всей губернии я был единственным порядочным акушером. Затем всегда я был честным человеком» (С. 13; 11).

Чехов – Толстой – Мопассан

Продемонстрированные нами значительные интертекстуальные связи «Чайки» с прозой Мопассана позволяют выявить наличие в пьесе особого интертекстуального подтекста, через который передается внутренняя художественная полемика Чехова с воплощенным в ней пониманием мира и человека. Возможно, в этой полемике Чехов опирался на восторженное и одновременно критическое «Предисловие к сочинениям Гюи Де Мопассана» (1894) Л.Н.Толстого. «Неназываемое стремление» Мопассана, «выражающееся ужасом перед одиночеством», — писал в нем Толстой, — «так искренно, что заражает и влечет к себе сильнее, чем многие и многие только устами произносимые проповеди любви».³⁴¹

³³⁹ В другой своей книге путевых очерков – «Бродячая жизнь» (которую в самом начале «Чайки» имеет в виду Треплев) – в разделе «Итальянское побережье», Мопассан высказывается критически, в том числе и уже конкретно в адрес генуэзской толпы: «В Генуе испытываешь то же самое впечатление, что и во Флоренции и в особенности в Венеции, — а именно, что это очень аристократический город, попавший во власть черни» (6; 23).

³⁴⁰ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. М., 1938. С. 230.

³⁴¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30 М., 1951. С. 11. Впервые: Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Г. де Мопассан. На воде: Сб. рассказов. М., 1894.

Трагическому индивидуализму Мопассана Чехов противопоставляет воспринятое им от Достоевского и Толстого сознание взаимной ответственности каждого человека за конкретных людей, чья судьба оказывается переплетена с их судьбами.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ Доктор Дорн в структуре пьесы

Трикстер или протагонист?

«Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви», – писал Чехов о «Чайке» 21 октября 1895 г., когда пьеса еще только была начата (П. 6; 85). В итоге женских ролей оказалось четыре, мужских – действительно шесть.

А пудов любви, может быть, в самом деле пять, а то и больше. Однако так или иначе есть в пьесе герои, на долю которых из этих пудов не достается ни грамма.

Таких в пьесе, впрочем, только двое. Это Дорн и Шамраев. Но Шамраев вообще никого – даже свою жену Полину Андреевну – не любит. Он типичный самодовольный обыватель, которому, кроме него самого, вообще ни до кого нет дела.

А вот Дорн – совсем другое дело. Среди героев пьесы он стоит особняком. В отличие от Шамраева, он и себя самого не особенно любит. Хотя нельзя сказать, что Дорн равнодушен к окружающим. Понимая, что помочь им почти ничем нельзя, он в какой-то мере им всем сочувствует.

Вот почему исследователи колеблются в трактовке этого героя, подчас занимая при этом даже противоположные позиции. Так, например, Д. Рейфилд полагал: «Авторская позиция в пьесе принадлежит доктору Дорну, который смотрит на все и вся с насмешливым сочувствием и отваживает добывающихся его женщин».³⁴²

Решительно не согласен в этом А.В.Кубасов: «Авторская позиция растворена во всем тексте комедии, не поддается однозначному выведению из того или иного образа и не выражается прямо в каких-либо высказываниях персонажей. <...> Дорна можно истолковать как скрытого трикстера».³⁴³

Впрочем, если сказать, что Дорн воплощает в пьесе авторское критическое отношение ко всем ее героям, то обе этих позиции парадоксальным образом могут быть объединены в одну.

Так что из всех высказанных ранее объяснений происхождения фамилии этого героя наиболее правдоподобной нам представляется версия об анаграмме слова «норд» («север»), которая приходит на ум в первую очередь. Она, безусловно, намекает на холодность и сдержанность этого героя – черты, в той или иной степени присущие самому Чехову.

В этом плане Дорн в его поздней драматургии – явление уникальное. Скептическое отношение ко всем без исключения героям сохранится и во всех последующих пьесах Чехова. Однако героя, воплощающего такое отношение, в них уже не будет.

Дорн как человек

Формы выражения этого скептицизма со стороны Дорна в пьесе различны. Чаще всего вместо того, чтобы спорить с Полиной Андреевной, Машей или Соринным, он просто напевает оперные арии.

Так, например, Дорн «напевает тихо» «Расскажите вы ей, цветы мои...», когда Маша рисуется перед ним, драпируясь в пессимизм: «И часто не бывает никакой охоты жить».³⁴⁴

³⁴² Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О.Макаровой. С. 485.

³⁴³ Кубасов А.В. А. П. Чехов и концепция «вырождения»: к проблеме криптопоэтики русской литературы // Проблемы исторической поэтики. 2021. № 3. С. 111.

³⁴⁴ Это роднит Дорна, с одной стороны, с другим героем пьесы – Соринным (С. 13; 10), а с другой – с героем романа Мопассана «Сильна, как смерть» Бертенном, также то и дело распеваящим оперные арии.

Впрочем, нередко Дорн, напротив, прямо называет вещи своими именами. Например, говорит, что отец Заречной «порядочная-таки скотина», или заявляет Полине Андреевне: «В сущности следовало бы вашего мужа отсюда просто в шею, а ведь все кончится тем, что эта старая баба Петр Николаевич и его сестра попросят у него извинения» (С. 13; 17, 26).

Или бросает «в кусты» табакерку Маши, восклицая: «Это гадко!» (С. 13; 19).

Несмотря на это, почти у всех героев пьесы Дорн вызывает доверие. Не становится исключением даже дочь Шамраева Маша: «Я не люблю своего отца... но **к вам лежит мое сердце**. Почему-то я всею душой чувствую, что **вы мне близки...**» (С. 13; 13, 20).

Это и неудивительно: ведь каждому из героев пьесы, который заслуживает какого-то сочувствия, он старается его выразить. Так, он находит, что в пьесе Треплева «что-то есть», и ему «хочется наговорить» тому «побольше приятного». Когда Треплев собирается ночью ехать за Заречной, он пытается успокоить и удержать его. Он утешает Машу, которая признается ему в любви к Треплеву (С. 13; 19, 20).

Дорн как врач

На первый взгляд, не совсем безукоризненно Дорн ведет себя как врач. Можно подумать, что при этом он проявляет душевную черствость. Однако каждый раз это в действительности оказывается не так.

Например, после бурной сцены между, с одной стороны, Шамраевым, а с другой – Аркадиной и Сориным, Дорн собирается дать последним «валериановых капель». По мнению А.В.Кубасова, он собирается «дать» им их «как плацебо, действующее внушением и традицией употребления». ³⁴⁵ Поскольку сама ситуация не требует никакого серьезного вмешательства, то такое решение нельзя не признать более чем адекватным.

Сорина при всем сочувствии к нему Дорн вовсе отказывается лечить (С. 13; 23). Судя по всему, Дорн хорошо знает, что против болезни Сорина – как дело обстояло и с болезнью самого Чехова – у современной медицины средств нет. Можно только замедлить ее развитие, но для этого нужны деньги, и немалые.

Между тем денег у Сорина нет, а Аркадина ему их не даст. Что она и подтверждает в следующем, третьем действии, отказывая Сорину, который просит ей дать немного денег Треплеву, и Треплеву, который просит ее дать немного денег Сорину: «Я актриса, а не банкирша» (С. 13; 37).

Только в свете этого можно понять и отношение Дорна к состоянию здоровья Сорина в четвертом действии:

С о р и н. Если вы нашли нужным выписать сюда сестру, значит, я опасно болен. (*Помолчав.*) Вот история, я опасно болен, а между тем мне не дают никаких лекарств.

Д о р н. А чего вы хотите? Валериановых капель? Сода? Хины?

С о р и н. Ну, начинается философия (С. 13; 48). ³⁴⁶

Между тем все, что возможно, Дорн для Сорина, тем не менее, пытается сделать. Так, он рекомендует ему бросить курить и пить:

М е д в е д е н к о. Петру Николаевичу следовало бы бросить курить. С о р и н.
Пустяки.

Правда, у героя Мопассана это просто знак душевного подъема (как, по-видимому, и в случае с чеховским Сориним).

³⁴⁵ Кубасов А.В. А.П. Чехов и концепция «вырождения»: к проблеме криптопоэтики русской литературы. С. 111.

³⁴⁶ Созвучие фамилий «Дорн» и «Сорин», по-видимому, призвано подчеркнуть внутреннее родство этих двух героев.

Дорн. Нет, не пустяки. Вино и табак обезличивают. После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич, а Петр Николаевич плюс еще кто-то; у вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу — он (С. 13; 23).

В обращении Дорна с его пациентами без труда угадываются некоторые собственные отличительные черты Чехова-врача:

«Сказав Лейкину, что лечить глаза ему не стоит, “ибо и без лечения дело обойдется”, а жене Суворина, что “самое лучшее лечение при болезнях горла — это иметь мужество не лечиться”, и посоветовав певцу Миролюбову для укрепления здоровья лежать день и ночь, укрывшись с головой одеялом, и натираться настойкой из смородинных почек, Чехов сформулировал кредо врача Дорна в будущей “Чайке”: тот будет третировать пациентов с **насмешливым пренебрежением**.³⁴⁷ <...> Суворину он посоветовал (совершенно в духе врачей из собственных пьес) принимать валериановые капли и иметь при себе складной походный стул».³⁴⁸

Однако в полной мере оценить героев пьесы и их отношения можно, только принимая во внимание ее очень сильный интертекстуальный подтекст. Так, например, выше приведенное отношение Дорна к вопросу о лечении Сорина становится гораздо яснее, если принять во внимание, что оно — как и многое другое в пьесе — внутренне ориентировано в первую очередь на путевой «дневник» Ги де Мопассана (1850-1893) «На воде». Говоря о чиновниках — правда, не в отставке, а в отпуске — Мопассан пишет: «**Куда же можно поехать без денег?**» (7; 59).³⁴⁹

*Сорин и Дорн,
экзистенциальное отчаяние и стоическое принятие смерти*

Поведение Дорна в «Чайке», как и многое другое, становится понятно только в свете ее значительного интертекстуального подтекста. Подтекст этот в основном связан с книгой Мопассана «На воде» (1888), а также с его последними романами («Пьер и Жан», 1888, «Сильна как смерть» 1889, «Наше сердце», 1890) и путевыми очерками «Бродячая жизнь» (1890), в которых он сам воплотил многие из представлений, ранее высказанных в книге «На воде».

В четвертом действии Дорн не случайно хвалит в присутствии Аркадиной талант Треплева,³⁵⁰ как бы намекая на необходимость большего внимания к нему с ее стороны.³⁵¹ Затем он проявляет явное беспокойство за Треплева: проверяет дверь, ведущую в его комнату, которая остается заставленной креслом после прихода к тому Заречной (С. 13; 54,

³⁴⁷ На наш взгляд, это некоторое преувеличение. Вернее было бы сказать: со сдержанной иронией, и то лишь в отдельных случаях.

³⁴⁸ *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова. С. 446, 392.

³⁴⁹ Текст книги Мопассана приводится по тому русскому переводу его, который цитируется в чеховской «Чайке» (отмечено: С. 13; 387).

³⁵⁰ Когда Шамраев говорит о Треплеве: «В газетах бранят его очень» — то это, по-видимому, реминисценция из романа Мопассана «Сильна как смерть», в котором — также незадолго до смерти — в «Фигаро» появляется «неприятная» для главного его героя художника Оливье Бертена статья (1; 351).

³⁵¹ Отношения между сыном Константином Треплевым и матерью Ириной Николаевной Аркадиной не случайно открыто (см.: С. 12; 12) стилизованы Чеховым под отношения принца Гамлета с королевой Гертрудой. Однако данная сюжетная линия также восходит к Мопассану — на сей раз к его роману «Пьер и Жан», герой которого Пьер Ролан догадывается о том, что покойный Леон Марешаль, оставивший его брату Жану наследство, был любовником его матери и отцом Жана: «Он страшно мучился тем, что не любил ее больше, не уважал и терзал» (2; 279).

59). Наконец, именно он первый догадывается о самоубийстве Треплева и делает все, чтобы можно было бы успеть хоть как-то приготовить к этому Аркадину.

Однако Дорн воплощает не только отношение автора к другим героям пьесы, но и позицию Чехова по отношению к мопассановской концепции мира и человека, которая находит в ней самое широкое выражение, явленное, впрочем, в основном через ее интертекстуальный подтекст.

Концепция человека, развиваемая Мопассаном в книге «На воде» и в других его последних книгах, носит своего рода предэкзистенциалистский характер. В центре ее – отвращение к обычному, среднему человеку:

«Неужели возможно быть настолько ослепленным и опьяненным бессмысленной гордостью, чтобы *вообразить себя чем-то выше других животных*. Послушайте только, что говорят вокруг стола эти несчастные! Они болтают так наивно! Доверчиво-кротко и называют это обмениваться мыслями! <...> Счастливы те, которые удовлетворены жизнью, которые веселятся, которые довольны. Есть люди, которые все любят и восхищаются всем» (7; 21).

Такое представление о человеке воплощено в «Чайке» прежде всего в образах Медведенко, Шамраева, Аркадиной.

Им в пьесе противопоставлен другой тип – тип экзистенциальной личности: «Но есть люди, которые, пробегая быстрой мыслью узкий круг возможного счастья, приходят в ужас от ничтожества этого счастья, от однообразия и бедности земных радостей. Как только они дожили до тридцати лет – все кончено для них» (7; 22).

Отчасти именно к этому типу принадлежит Дорн, роняющий по поводу сцены, устроенной Сорину и Аркадиной Шамраевым: «Люди скучны» (С. 13; 25).

Свое страстное желание жить Сорин не случайно противопоставляет спокойствию Дорна, за которым тот усматривает какую-то философию: «Ну, **начинается философия**» (С. 13; 24, 48).

Примечательна реакция Дорна на постоянные жалобы Сорина: «Надо относиться к жизни серьезно, а лечиться в шестьдесят лет, **жалеть, что в молодости мало наслаждался**, это, извините, легкомыслие» (С. 13; 24). В этих словах проявляется собственная полемика Чехова с автором книги «На воде», который тоже жалуется в своей книге, что **«всего желал и не наслаждался ничем!»** (7; 39).

Если бы в словах доктора речь шла только о Сорине, то позиция Дорна выглядела бы как декларативная и холодно-нравоучительная. Между тем положение самого Дорна ненамного лучше, а возраст ненамного меньше. Если ему и не 60, то всего лишь на несколько лет меньше («пятьдесят пять» – (С. 13; 26). Средств же у него ничуть не больше: «За тридцать лет практики, мой друг, беспокойной практики, когда я не принадлежал себе ни днем, ни ночью, мне удалось скопить только две тысячи, да и те я прожил недавно за границей. У меня ничего нет» (С. 13; 47).

Если принять во внимание заграничную поездку Чехова осенью 1894 г., то это также почти автобиографическое признание – с поправкой на то, что Чехов зарабатывал себе на жизнь в основном не медицинской практикой (хотя на недостаток врачебных забот он, как и Дорн, пожаловаться не мог).

Свою позицию Дорн окончательно проясняет в следующем диалоге с Соринным, в котором в его репликах слышится логика представителя естественных наук, а также, возможно, отзвук антично-ренессансной стоической философии:

Дорн. Выразить недовольство жизнью в шестьдесят два года, согласитесь, — это не великодушно.

С о р и н . Какой упрямец. Поймите, жить хочется! Д о р н . **Это легкомыслие. По законам природы всякая жизнь должна иметь конец.**
С о р и н . Вы рассуждаете, как сытый человек. Вы сыты и потому равнодушны к жизни, вам все равно. Но умирать и вам будет страшно. Д о р н . **Страх смерти — животный страх... Надо подавлять его** (С. 13; 49).

Эти пассажи в книге Мопассана «На воде» напоминают мысли Марка Аврелия, которые оспаривал чеховский Рагин в «Палате № 6»: смерть – «непреложный закон природы» и потому «не есть зло»; человек, «гневно и ожесточенно встречающий испытания», подобен «животному, тащиму на бойню»; «разумное существо» означает «свободное подчинение своей судьбе, а не постыдную борьбу с ней» (7; 381-386).

Между тем Сорин парадоксальным образом выражает в пьесе позицию Мопассана: «Я прослужил по судебному ведомству 28 лет, но **еще не жил, ничего не испытал...**» (С. 13; 23-24). Ср. собственные ламентации Мопассана в его путевом «дневнике»:

«... я мог бы любить, что я когда-то смутно желал, чего ожидал, о чем мечтал, что я хотел бы видеть, понять, знать, изведать, чего мой ненасытный, бедный и слабый ум коснулся с бесплодной надеждой, к чему он стремился, но не мог разорвать оковавшую его цепь поведения. О, я всего желал и не наслаждался ничем! <...> Зачем же это страдание жизни, тогда как другие испытывают одно удовлетворение?» (7; 39).

Правда, у Мопассана такое недовольство мотивировано его писательством: «Потому что обладаю тем двойным зрением, которое составляет в одно и то же время и силу, и несчастье писателей» (7; 39). У Сорина же это недовольство обычного человека. Так что через диалог-спор Дорна в Сориним в пьесе выражается противопоставление стоического приятия старения и смерти экзистенциальному «отчаянию» Мопассана.

Отношение Дорна к искусству

Еще один момент, в котором в словах Дорна проявляется спор Чехова с Мопассаном, — это его отношение к искусству. Симпатизируя Треплеву в его поисках, Дорн, тем не менее, убежден:

«...художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно. ...изображайте только важное и вечное. <...> В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если *пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь* и ваш талант погубит вас» (С. 13; 19).

«Бросается в глаза, что доктор не только входит в роль наставника-“отца”, – замечает по поводу этих его слов М.М.Одесская, – но и в некотором смысле перефразирует тех известных критиков Чехова, которым не хватало “общей идеи”, идеалов в талантливых сочинениях молодого писателя».³⁵² Между тем Чехов и сам не раз высказывал подобное понимание искусства.

В то же время выше приведенные реплики Дорна Треплеву несколько напоминают критику Л.Н.Толстого в адрес Мопассана:

³⁵² Одесская М. Чехов и проблема идеала. С. 69.

«Но, к сожалению, будучи лишен первого, едва ли не главного, условия достоинства художественного произведения, правильного, нравственного отношения к тому, что он изображал, то есть знания различия между добром и злом, он любил и изображал то, чего не надо было любить и изображать, и не любил и не изображал того, что надо было любить и изображать».³⁵³

Возможно, не случайно в четвертом действии, когда Треплев уже стал более-менее известным молодым писателем, Дорн при всей своей «вере» в его талант, снова подчеркивает: «Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь» (С. 13; 54).

Наконец, третий момент, в котором Чехов все же не согласен с Мопассаном, это его отношение к «среднему человеку». И это свое несогласие он выражает в основном через рассказ Дорна о генуэзской «толпе», о котором шла речь выше.

Итак, образ Дорна оказывается в пьесе концентрацией интертекстуального подтекста, через который передается внутренняя художественная полемика Чехова с пониманием мира и человека, воплощенным в творчестве Мопассана.

³⁵³ Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Г. де Мопассан. На воде: Сб. рассказов. М., 1894. С.9.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ Штабс-капитан Соленый и военный доктор Чебутыкин

Лев Шестов как-то заметил, что в биографиях писателей нам сообщают все, кроме того, что нам хотелось бы знать, а чтобы узнать это, надо полагаться на чеховские произведения и пытаться их разгадать.³⁵⁴ «Такой необиографический подход, – писала по этому поводу Е.А.Толстая, – отталкивается от неясных мест и слишком сложных мотивировок в текстах, отсылает к более детальным анализам биографических перипетий и от них возвращается к переоценке самих текстов».³⁵⁵

Иногда такой подход называют анализом психо- или крипто- поэтики литературного произведения. Так или иначе, именно он, как нам представляется, дает возможность разгадать автобиографический подтекст чеховской драмы «Три сестры» (1900).

В.Б. Катаев однажды предположил, что при создании образа Соленого в чеховских «Трёх сестрах» (1900) Чехов «перенес» в него «какие-то впечатления от общения с Горьким»: «сложность, внешняя грубость» последнего, за которой «скрывается своеобразный лиризм, даже тонкость – возможно, была учтена Чеховым при создании образа Соленого».³⁵⁶

В связи с этим возникает целый ряд вопросов: так ли это на самом деле? Если так, то почему этого никто до Катаева не заметил? В особенности не из исследователей, а из тех современников Чехова, которые хорошо представляли себе и Горького, и Чехова, и их взаимоотношения? Заметил ли это сам Горький?

Если они этого не заметили, то почему? Ведь аллюзионный характер фамилии героя, отсылающий скорее всего к Горькому, очевиден. Наконец, как в таком случае следует квалифицировать эту связь: Горький послужил Чехову прототипом при создании образа Соленого? Солёный – это пародия на Горького? Или как-то еще?

Соленый и Горький

Горький, судя по всему, ничего не заметил или во всяком случае не подал виду. В своем мемуарном очерке 1905 года «А.П.Чехов» он только отметил, что в смерти Тузенбаха виноват не только Соленый: «Вершинин мечтает о том, как хороша будет жизнь через триста лет, и живет, не замечая, что около него все разлагается, что на его глазах Соленый **от скуки и по глупости** готов убить жалкого барона Тузенбаха».³⁵⁷

Что касается вероятности гипотезы В.Б.Катаева, то она представляется высокой. Тем не менее, А.Г.Головачева предположила другую версию происхождения фамилии героя:

«Образ “соленого человека” встречается во “Введении” к хранившемуся у Чехова суворинскому изданию “Короля Лира”. Здесь приводятся слова переводчика А.В.Дружинина о некоторых шекспировских оборотах, которые ему пришлось смягчить или приспособить к русской речи. Среди них и характерное выражение “солёный человек”, выделенное курсивом».³⁵⁸

³⁵⁴ Лев Шестов. Творчество из ничего. Начала и концы. СПб., 1908. С.6-8.

³⁵⁵ Толстая Е.А. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. М., 2002. С. 16.

³⁵⁶ Катаев В.Б. Буревестник Солёный и драматические рифмы в «Трёх сестрах» // Чеховиана. «Три сестры». 100 лет. М., 2002. С. 122.

³⁵⁷ А.П.Чехов в воспоминаниях современников. С. 449-450.

³⁵⁸ Головачева А.Г. «Прошедшей ночью во сне я видел “Трёх сестер”» // Чеховиана. «Три сестры». 100 лет. М., 2002. С. 76.

Сам Дружинин в своем переводе, впрочем, этим выражением не воспользовался: «Сказать, что <...> **человек от слез делается солёным человеком** <...> по нашим убеждениям, значило вводить в русскую поэзию чуждые нам обороты».³⁵⁹

Впрочем, эта версия предположению В.Б.Катаева не противоречит. Напротив, наблюдение А.Г.Головачевой объясняет, почему Горький становится в пьесе Чехова Соленым. К.С.Станиславский вспоминал о крымских гастролях МХТ весной 1899 г.: «По вечерам собирались иногда в отдельном кабинете гостиницы “Россия”, – кто-то что-то играл на рояли, все это было по-дилетантски наивно, но, несмотря на это, звуки музыки моментально вызывали у Горького **потоки слёз**».³⁶⁰

Действительно, Горький, как свидетельствуют мемуаристы, бывал сентиментален и даже слезлив. Ср., например, письмо О.Л.Книппер А.П.Чехову о репетициях «Снегурочки» в МХТ от 4 сентября 1900 г.:

«Горький сидит у нас на репетициях, **слёзы льёт** от умиления. Третьего дня он обедал у нас, очаровал всех, много рассказывал, говорил много о себе, говорил, как летом читал крестьянам твой рассказ “В овраге” и какое было сильное впечатление. Горький даже вскочил и **прослезился** при воспоминании».³⁶¹

Так что он вполне оправдывал фамилию, выдуманную Чеховым для его криптографического изображения.

Однако в личности и творчестве Горького было гораздо больше черт, по которым его можно опознать в Солёном. Как уже бегло отметил В.Б.Катаев, в письмах Горький не раз прямо признавался в любви к Чехову, причем в выражениях, весьма напоминающих признание Соленого в любви к Ирине.³⁶² В устах Соленого оно выглядит так:

«... вы не такая, как все, **вы высоки и чисты**, вам видна правда... Вы одна, только вы одна можете понять меня. Я люблю, глубоко, бесконечно люблю... <...> Первый раз я говорю о любви к вам, и **точно я не на земле, а на другой планете**» (С. 13; 154).

А вот объяснения Горького в любви к самому Чехову в его письмах 1898 – 1899 годов:

«... я хотел бы **объясниться Вам в искреннейшей и горячей любви**, кою безответно питаю к Вам со времен молодых ногтей моих... <...> Вы, может быть, тоже посмеетесь над моим письмом, ибо – **чувствую, пишу ерунду, бессвязное и восторженное что-то**... <...> Но бывают минуты, когда мне становится жалко себя – такая минута сейчас вот наступила, – и я говорю о себе кому-нибудь, кого я люблю. Такого сорта разговор я называю омовением души слезами молчания, потому, видите ли, что хоть и много говоришь, но – глупо говоришь и никогда не скажешь того, чем душа плачет. <...> А если **вы так мощно волнуете мою душу** – не я виноват в этом, и – почему не сказать мне Вам самому о том, **как много Вы значите для меня?**...»

³⁵⁹ Там же.

³⁶⁰ А.П.Чехов в воспоминаниях современников. С.449, 391-392.

³⁶¹ Антон Павлович Чехов. Переписка А.П.Чехова и О.Л.Книппер. Т. 1. 16 июня 1899 года – 13 апреля 1902 года. М., 2004. С. 81.

³⁶² Катаев В.Б. Буревестник Солёный и драматические рифмы в «Трёх сестрах». С.122.

При этом сам Горький выстраивает образ «равнодушного» к людям и холодного («холоднее черта») в своем творчестве Чехова,³⁶³ который в таком виде отдаленно напоминает чеховскую Ирину.

В то же время себя Горький считает «человеком очень нелепым и грубым», с «неизлечимо больной» душой, «глупым, как паровоз», причем такой, под которым «рельс нет». Свою душу он называет «душой одетой в сырую, тяжелую, грязную тряпку», свою жизнь считает «нелепой», а свое самоощущение – «отчаянно взвинченным».

Не раз Горький рассказывает своему старшему собрату о том, как «поссорился» или «разругался» с кем-то из близких. А то и признается даже в готовности убить кого-то – пусть и из сочувствия к другому: «Жалко мне ее так – что **если б надо было убить человека** для ее здоровья и счастья – **я бы и убил**».³⁶⁴

Еще больше оснований для создания образа Соленого давал художественный мир Горького. В.Б.Катаев уже отметил жажду «бури», звучащую в цитате из лермонтовского «Паруса», с которой Солёный отправляется на дуэль (С. 13; 179).³⁶⁵ Сопоставим также претензии Солёного на «характер» и даже на внешнее сходство с Лермонтовым (С. 13; 151) и мотивы «сверхчеловечества» у Горького.

Сравним хладнокровную готовность Соленого «подстрелить» вчерашнего друга, «как вальдшнепа» (С. 13; 179) и «врожденный имморализм» Горького, который он сам считал «наиболее яркой и мучительной своей чертой».³⁶⁶ Сопоставим, наконец, убежденность Соленого в том, что у него не должно быть «счастливых соперников» (С. 13; 154) и «особый нюх на патологическое, кровавое, жестокое или уродливое», а также одержимость «безобразным», которые исследователи отмечают в Горьком-писателе.³⁶⁷

Последняя черта Горького хорошо ощущается в его замечании о том, что мирозерцание «свойственно даже **таракану**, что и подтверждается тем, что большинство из нас обладает именно **тараканьим мирозерцанием**, т. е. сидит всю жизнь в теплом месте, шевелит усами, ест хлеб и расплождает таракашков».³⁶⁸

Между прочим, оно сделано Горьким в его «литературных заметках», написанных «по поводу нового рассказа А.П.Чехова “В овраге”» и впервые опубликованных в «Нижегородском листке» в 1900-м году, которые, следовательно, могли быть известны Чехову. Не из неё ли или из привычки Горького выражаться в таком роде проистекает черный юмор Соленого, который на вопрос Вершинина о том, на чем настоена наливка, ответил: «**На тараканах**» (С. 13; 136)?

Есть в Солёном и другие довольно явные общие черты с его прототипом. Так, например, как и Горький, он наделен необычайной физической силой. Причем она явствует уже из самой первой реплики Соленого: «Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов» (С. 13; 122). Как известно, Горький «до десяти раз неспешно крестился пудовой гирей».³⁶⁹

В 1899-м году во время крымских гастролей МХТ Чехов «ухаживал» не только за О.Л.Книппер, но и за М.Ф.Андреевой. Б.А.Лазаревскому, видевшему 29 июня 1900 г. Чехова с Книппер и Андреевой, казалось, что к последней тот испытывает «больше чем обыкновенную симпатию».³⁷⁰

³⁶³ Переписка А.П.Чехова: В 3 т. Т. 1-3. М., 1996. Т. 3. С. 404, 414, 415, 406.

³⁶⁴ Там же. Т. 2. С. 406, 414, 415, 460.

³⁶⁵ Катаев В.Б. Буревестник Солёный и драматические рифмы в «Трех сестрах». С. 120.

³⁶⁶ Быков Дм. Советская литература. Расширенный курс. М., 2017. С. 10, 11.

³⁶⁸ Цит. по: А.П.Чехов: pro et contra. Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887-1914). Сост., предисл., общ. ред. И.Н.Сухих. Послесл. и примеч. А.Д.Степанова. СПб., 2002. С. 330.

³⁶⁹ Быков Дм. Советская литература. Расширенный курс. С. 21.

³⁷⁰ Записи о Чехове в дневниках Б.А.Лазаревского // Литературное наследство. Т. 87. М.: Изд-во Академии наук, 1977. С. 328.

В июне 1899-го года Андреева приезжала в Ялту и виделась с Чеховым, пока Книппер еще была в Москве. По всей видимости, именно Андрееву, помимо Книппер, имел в виду Ал.П.Чехов в его письме к Чехову от 11 октября 1899 г.: «Господин Чехов, Петербург женит Вас упорно и одновременно на двух артистках».³⁷¹

Между тем во время крымских гастролей МХТ с Андреевой познакомился Горький, у которого позднее, в 1902 году начался с ней роман, и вскоре она стала его гражданской женой.³⁷² Никакого соперничества между Горьким и Чеховым из-за Андреевой не было, да и Тузенбах, разумеется, отнюдь не прямое театральное воплощение автора в пьесе. Однако подсознательно оно вполне могло существовать.

Можно было бы предположить, что в сюжетной линии «Соленый – Тузенбах» Чехов также угадывал и развивал противоречия, которые существовали в его ближайшем окружении между знаменитым Горьким и тогда почти еще никому неизвестным Буниным. Однако политические и эстетические разногласия между этими двумя писателями тогда едва только начинали ими обоими осознаваться и еще почти не осложняли отношений.³⁷³

Соленый и Розанов

Сразу оговоримся, что у образа Соленого, помимо Горького и короля Лира, есть, по-видимому, и другие литературные,³⁷⁴ да и биографические прототипы, аллюзии на которых намеренно отчасти дезавуируют нарочитую соотнесенность фамилии героя с Горьким. Именно такова, например, по всей вероятности, роль имени и отчества Соленого: Василий Васильевич. Из литераторов того времени они в первую очередь ассоциировались с В.В.Розановым, к личности которого Чехов относился критически. Так, в письме к В.С.Миролюбову от 17 декабря 1901 г. он назвал его «городовым» (П. 10; 141, 414).

Давая Соленому имя-отчество Розанова, Чехов тем самым соотносил своего героя с волжским земляком Горького, придерживавшимся противоположной политической ориентации. Возможно, в сознании писателя они как-то были связаны. Во всяком случае 30 марта 1899 г. Чехов писал Розанову: «У меня здесь бывает беллетрист М. Горький, и мы говорим о Вас часто» (П. 8; 140).

Помимо этого, Соленый в пьесе еще и действует так, что всякие параллели с Горьким, казалось бы, отпадают сами собой. Ведь, как известно, отношения Горького с Чеховым были самые дружественные, и не только о дуэли, но даже о каких-либо разногласиях между ними, хотя они все же существовали, мало кому было известно.

Правда, например, Л.П.Авиловой 9 марта 1899 г. Чехов писал, что Горький в последнее время «стал писать чепуху, чепуху возмутительную, так что я скоро брошу его читать» (П. 8; 121-122). А А.Н.Сереброву-Тихонову в 1902 году Чехов говорил о нем:

«”Вперед без страха и сомненья!” <...>. А куда вперед – неизвестно. Если ты зовешь вперед, надо указать цель, дорогу, средства. Одним “безумством храбрых” в политике никогда и ничего еще не делалось. Это не только легкомысленно, это – вредно. <...> Роман – это целый дворец, и надо, чтобы читатель чувствовал себя в нем свободно... <...> Сколько раз я говорил об этом Горькому, не слушает... **Гордый он – а не Горький!**...».³⁷⁵

Между прочим, в последней фразе имеет место анафорическая игра слов с литературным псевдонимом Горького, аналогичная смысловому его обыгрыванию Чеховым в фамилии «Солёный», только более явная.

³⁷¹ Письма А.П.Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 398]

³⁷² Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. С. 40, 45.

³⁷³ См., например: Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С.649.

³⁷⁴ См.: Головачева А.Г. «Прошедшей ночью во сне я видел “Трех сестер”». С. 75.

³⁷⁵ А.П.Чехов в воспоминаниях современников. С. 588, 589.

Итак, в «Трёх сестрах» сюжетно реализованы противоречия, которые существовали между писателями, но которые почти никак не проявились в их реальных взаимоотношениях. Дав явную аллюзию на Горького в фамилии своего героя, Чехов всем остальным его изображением постарался сделать так, чтобы читателю или зрителю эта связь показалась случайной. И, значит, если Солёный все же своего рода преломление некоторых черт Горького или пародия на него, то преломление или пародия криптографические.

Чебутыкин и Чехов

Развивая подход В.Б.Катаева, мы хотели бы поставить в настоящей работе более общий вопрос: не соотносятся ли и некоторые другие герои пьесы с самим Чеховым и с его окружением? И не представляет ли собой поэтика затемнения биографического подтекста пьесы особую криптопоэтику, предусматривающую существование определенных шифров к прототипам ее героев?

Рассмотрим пока этот вопрос на примере военного доктора Ивана Романовича Чебутыкина. Это также далеко не самый привлекательный из героев пьесы, так что, если у него был реально-биографический прототип, то у Чехова были все основания для того, чтобы его затушевать. Впрочем, прототипичность Чебутыкина также имеет, по всей видимости, гибридный характер.

Прежде всего, как ни парадоксально, отчасти это автобиографический образ. Разумеется, если сам Чехов брался кого-то лечить или консультировать в связи с болезнью, то старался делать это, как можно более добросовестно. Однако при этом он хорошо сознавал, что многое из медицины забыл, а многие навыки утратил. Ср. автохарактеристику Чебутыкина: «Думают, я доктор, умею лечить всякие болезни, а я **не знаю решительно ничего, все позабыл, что знал**, ничего не помню, решительно ничего» (С. 13; 160).

Как свидетельствует И.Н.Потапенко, уже к середине 1890-х годов никакого энтузиазма по отношению к больным у Чехова не осталось:

«Когда к нему обращались за врачебным советом, он отделялся самыми общими местами, и видно было, что он хотел поскорее кончить разговор. Может быть, это объяснялось скрытой досадой, что он так отошел от медицины, на которую потратил столько лет и энергии, или просто это было сознание, что он **в этом деле сильно отстал и не может стоять на надлежащей высоте**. Ведь тут, за что бы он ни взялся, он непременно сделает хуже, чем другие врачи, которые практикуются и следят за наукой».³⁷⁶

По-видимому, именно наличие существенного автобиографического начала в Чебутыкине делает понятным, почему в его монологах звучат рецепты, записанные самим Чеховым в его «Записной книжке с рецептами для больных»³⁷⁷ или рецепты от облысения, присланные О.Л.Книппер самому Чехову (С. 13; 122).³⁷⁸

«**Мне скоро шестьдесят**, я старик, – говорит Чебутыкин, – одинокий, ничтожный старик» (С. 13; 125). Преклонный возраст героя, очевидно, служит затемнению его автобиографического характера. Между тем даже он находит себе параллели в автопризнаниях писателя.

«...Мне кажется, что моя праздность и весна продолжают уже **шестьдесят лет...**». – писал он А.С.Суворину 2 апреля 1899 г. (П. 8; 143). Сходным образом он высказывался и в письме к сестре от 16 (28) января 1898 г.: «...у меня такое чувство, **как будто я прожил уже 89 лет**» (П. 7; 152).

³⁷⁶ А.П.Чехов в воспоминаниях современников. С.308-309.

³⁷⁷ Мария Федоровна Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М.Ф.Андреевой. М., 1968. С. 194-211. См. также главу вторую части третьей.

³⁷⁸ Отмечено: *Кубасов А. В.* Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. С. 98.

Сама по себе фамилия «Чебутыкин» построена по отношению к чеховской как анафорическая. Почти не имеющая прецедентов, она, по-видимому, носит коллажный характер. Начинается она также, как фамилия «Чехов».

Почти анафорична по отношению к фамилии автора и фамилия другого явно автобиографического героя: «Чимша-Гималайский» – в которой вторая причудливая и экзотическая часть, очевидно, служит сокрытию автобиографичности, выраженной в начале первой.

Чебутыкин и Суворин

Кончается фамилия «Чебутыкин» также, как «Суворин», а в середину вторгается что-то непонятное. Это «бутык» несколько напоминает, однако, село «Бутёкино», которое становится в повести «В овраге» причиной раздора и убийства ребенка Липы (С. 10; 170-171). Созвучно оно и с именем его владельца Григория Цыбукина. Стоит, кстати говоря, обратить внимание и на неполную анаграмматичность фамилий «Чебутыкин» и «Цыбукин».

В облике женатого вторым браком на молодой Варваре старика Цыбукина, которого постепенно отстраняет от дел, а потом и вовсе выгоняет из дома старшая невестка Аксинья, можно заметить целый ряд черт, роднящих его с многолетним старшим другом и корреспондентом Чехова. Недаром Цыбукина в повести – как самого Суворина в письмах и Антона, и Александра Чехова, и многих других – называют «стариком», а Суворин также был женат вторым браком на молодой женщине.

Постепенное отстранение Цыбукина от дел: «Хозяином считается, как и тогда, старик Григорий Петрович, на самом же деле всё перешло в руки Аксиньи; она и продает, и покупает, и без ее согласия ничего нельзя сделать» (С. 13; 177) – напоминает положение владельца газеты «Новое время» Суворина, реальным хозяином которой с начала 1890-х годов был его сын, хорошо знакомый Чехову Алексей Алексеевич Суворин.

«Не удивись, между прочим, если узнаешь, что я ушел из “Нов. Вр.”. Старика, нашей вдохновлявшей нас силы, нет. Нет в старой машине ни смысла, ни порядка». – писал Чехову брат Александр еще в 1893 г.³⁷⁹ Возможно, в Варваре и Аксинье Цыбукиных есть черты второй жены и детей Суворина.

Сам Чехов так отзывался о них в письме к М.П.Чехову от 22 февраля 1901 г.: «Сыновья его, т. е. Суворина, ничтожные люди во всех смыслах, Анна Ивановна тоже стала мелкой. Настя и Боря, по-видимому, хорошие люди» (П. 9; 208).

В 1899 году над Сувориным проходил суд чести Союза взаимопомощи писателей. Даже критически настроенный по отношению к Суворину Горький, утверждая, что «это все-таки – гнилое дерево», в письме к Чехову от 29 апреля 1899 оговаривался: «Мне, знаете, все больше жаль старика – он, кажется, совершенно растерялся».³⁸⁰

Как вспоминают современники, Чехов в последние годы «редко говорил» о Суворине, но, «когда говорил, косвенно защищал его». «Почему вы против Суворина? – обращался он к А.Сереброву-Тихонову. – Он умный старик и любит молодежь...».³⁸¹

И тем не менее, вот как писал о Суворине сам Чехов в письме к брату М.П.Чехову от 22 февраля 1901 г., когда тот собрался служить у него: Суворин «ужасно лжив, особенно в так называемые откровенные минуты, т.е. он говорит искренно, быть может, но нельзя поручиться, что через полчаса он не поступит как раз наоборот» (П. 9; 208).

«Крайней бесхарактерностью» Суворина Чехов объяснял травлю Дрейфуса в «Новом времени» вскоре после того, как сам Суворин в ответ на доводы в его защиту написал ему в письме: «Вы меня убедили».³⁸² В письме к И.Я.Павловскому от 22 мая 1899 г.

³⁷⁹ Письма А.П.Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 287.

³⁸⁰ Переписка А.П.Чехова: В 3 т. Т. 1-3. М., 1996. Т. 3. С. 422, 423.

³⁸¹ А.П.Чехов в воспоминаниях современников. С. 565, 590.

³⁸² Ковалевский М.М. Моя жизнь. Воспоминания. М., 2005. С. 111.

отличительную черту характера И.Д.Сытина Чехов назвал «**чисто суворинскую бесхарактерностью**» (П. 8; 190).

Отзвук позиции Суворина в деле Дрейфуса, по-видимому, представляет собой отчасти и характеристика Лугановича из рассказа «О любви» (1898):

«... один из тех простодушных людей, которые крепко держатся мнения, что **раз человек попал под суд, то, значит, он виноват**, и что выражать сомнение в правильности приговора можно не иначе, как в законном порядке, на бумаге, но никак не за обедом и не в частном разговоре.

– Мы с вами не поджигали, – говорил он мягко, – и вот нас же не судят, не сажают в тюрьму» (С. 10; 69).

Воспоминания современников о Суворине 1890-х – 1900-х годов доносят до нас облик человека, своим релятивизмом и равнодушием ко всему напоминающего Чебутыкина. Так, Д.С.Мережковский еще при жизни Суворина вспоминал, как во время встречи с ним в Венеции, в полушутливом разговоре о бессмертии души, тот «воскликнул с простодушием и лукавством неподражаемым: “**А чёрт знает, есть ли Бог**”».

На вопрос о существовании Бога П.П.Гнедич также услышал от Суворина: «**есть ли, нет ли – чёрт его знает**».³⁸³ В частном письме к К.А.Скальковскому, поздравляя его с Пасхой, после традиционного “Христос воскрес!” Суворин добавил: «**А, может, это и неправда**».³⁸⁴

Возможно, эта манера Суворина сомневаться во всем, в том числе и в Боге, отразилась в образе уже не «старика» Григория Цыбукина, а его сына Анисима из повести «В овраге»:

«... пока меня венчали, я все думал: есть бог! А как вышел их церкви – и ничего. Да и **откуда мне знать, есть бог или нет?** <...> **Папаша ведь тоже в бога не верует.** <...> Так целый день ходишь – и ни одного человека с совестью. И вся причина, потому что **не знают, есть бог или нет**» (С. 10; 157-158).

Ср. слова об Анисиме его отца: «Вот, не захотел дома жить, пошел **по учёной части**. Что ж, пускай!» (С. 10; 148). В действительности Анисим фальшивомонетчик, а ведь сопоставление журналистики с чеканкой фальшивой монеты носит расхожий характер, так что этот элемент сюжета мог проистекать именно отсюда.

В третьем и четвертом действиях Чебутыкин находится в состоянии запоя, вызванного смертью его пациентки, в которой, по его собственному признанию, виноват он сам. Этот запой становится толчком к новому этапу распада личности героя, который мы наблюдаем в пьесе: «**Может быть... Может быть... Мамы так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает**» (С. 13; 162).

Фраза «**Всё равно**» в устах этого героя самая расхожая (С. 13; 153, 174, 177, 178, 187, 188). Не редкость она и в письмах Суворина. Так, на свой вопрос к сыну Михаилу в августе 1909 г.: «Как идет театр и газета?» – он сам же ответил: «Впрочем, **всё равно**».³⁸⁵

И.Л.Щеглову Чехов однажды сказал: «Я очень люблю Суворина, очень, но знаете ли, Жан, **бесхарактерные люди подчас в серьезные минуты жизни бывают вреднее злодеев**».³⁸⁶ В этих словах выражена сущность образа Чебутыкина в пьесе «Три сестры». Его равнодушие к людям вообще и к судьбе барона Тузенбаха в частности становится причиной того, что никто так и не предотвратил трагическую дуэль:

³⁸³ Гнедич П.П. Книга жизни. Воспоминания. 1855 – 1918. С. 240.

³⁸⁴ Цит. по: Динерштейн Е.А. А.С.Суворин. Человек, сделавший карьеру. С. 320.

³⁸⁵ Там же. С. 325

³⁸⁶ Цит. по: Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 488.

«Ирина. Иван Романыч, голубчик, родной мой, я страшно обеспокоена. Вы вчера были на бульваре, скажите, что произошло там?

Чебутыкин. Что произошло? Ничего. Пустяки. (Читает газету.) **Всё равно!** <...> Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — **не всё ли равно?** Пускай! **Всё равно!**» (С. 13; 174, 178).³⁸⁷

Симптоматично, что Чебутыкин в пьесе все время с газетой – то читает, а то и делает выписки. Причем в тексте отдельного издания пьесы были «сняты названия газет, которые он читает». А это, между прочим, «Свет» и **суворинское (!)** «Новое время» (С. 13; 438). В окончательном тексте Чехов снял подобные детали: они превращали его тонкую криптографическую игру в прямолинейные аллюзии.³⁸⁸

Наконец, обращает на себя внимание песенка, которую напевает Чебутыкин: «Тара-ра... бумбия... сижу на тумбе я...» (С. 13; 176). Запев ее («Тарарабумбия, Сижу на тумбе я, И горько плачу я, Что мало значу я») «восходит, видимо, к тексту популярного в свое время “гимна” шансонеток, выступавших в парижском кафе-ресторане Максима: “Tha ma ra boum die!” (A.Lanoux. Amours 1900. Paris, 1961, p. 198)» (С. 13; 466).

Судя по всему, эта песенка пользовалась широкой известностью в русской публике. Так, героиня рассказа Т.Л.Щепкиной-Куперник «Одиночество» (1894) полагает, что теперь такое время, когда «у всех на уме рубль, рубль, рубль, а потом *та-ра-ра-бумбия*, капелла Энгеля и адюльтер».³⁸⁹

Так что, возможно, эта песенка в устах Чебутыкина также аллюзия на Суворина. Ведь первый раз в Париже писатель побывал весной 1891 г., проведя там неделю с Сувориными отцом и сыном в посещении «кафешантанов» и прочих подобных мест (см.: П. 4; 222). А вскоре после этого в рассказе «Володя большой и Володя маленький» (1893) эту песенку будет напевать Володя маленький (С. 8; 224, 488).

³⁸⁷ Это разъедающее душу равнодушие роднит Чебутыкина со Ставрогиным и с героем «Сна смешного человека», каким мы его находим в самом начале рассказа Достоевского.

³⁸⁸ Возможно, аналогичную криптопародию – на сей раз на М.О.Меньшикова – представляет собой образ Беликова из рассказа «Человек в футляре» (1898) (см.: С. 10; 371-372; Антон Чехов и его критик Михаил Меньшиков. Переписка. Дневники. Воспоминания. Статьи. М., 2015. С. 34). Дополнительным основанием так считать может служить акцентологическая идентичность и частичная анаграмматичность фамилий героя и прототипа.

³⁸⁹ Цит. по: Ковалевский М.М. Моя жизнь. Воспоминания. С.12.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

ЧЕХОВ И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ

Глава первая Реальные и мнимые болезни героев Чехова

Чехов-писатель и Чехов-врач – эти две социально-профессиональные ипостаси одной личности находятся в сложных отношениях взаимного дополнения и обогащения, но не прямого переноса одного рода деятельности на другой. Нужно учитывать принципиальное различие между ними: Чехов-врач имел дело с болезнью как таковой, с неким объективным явлением, а Чехов-художник – с создаваемым им самим словесным объективированным *образом болезни*, креативным по своей природе, а потому обладающим определенной семантикой и художественно-смысловой телеологией. Поэтому следует различать тиф и образ тифа, чахотку и образ чахотки, амнезию и образ амнезии и т.д. Болезнь сама по себе для человека серьёзна, образу же болезни в художественном произведении может быть придан в той или иной мере *условный характер*, что влечёт за собой возможность иронической окраски этого образа. Между реальной и мнимой болезнями нет четкой границы: герою кажется, что он страдает тем или иным заболеванием, тогда как отношение к нему автора порой отнюдь не однозначно. Он может ставить под сомнение истинность болезни, оставляя детали, подробности, которые дискредитируют болеющего, а порой и лечащего его эскулапа. Если в переписке Чехова первенствует болезнь как таковая, а образ болезни встречается изредка, то в творчестве, наоборот, – на первом плане находится образ болезни, что не исключает компонента её реальности. Таковы исходные положения, которые далее анализируются и уточняются на конкретном материале творчества Чехова.

Страх болезни: тиф и образ тифа

Врачи всегда были на переднем крае борьбы с инфекционными болезнями. В. В. Сутугин, открывая в 1893 году V съезд русских врачей, назвал число потерь среди них: «В течение последних трех лет врачам пришлось выдержать борьбу с двумя довольно распространившимися эпидемиями: сыпного тифа и холеры. <...> 16 врачей и 3 студента умерли от холеры, 60 врачей и 2 студента от сыпного тифа. К сожалению, нет точной статистики числа врачей, болевших и выздоровевших от означенных болезней»³⁹⁰. Товарищ Чехова по гимназии, выпускник медицинского факультета Московского университета, Д. Т. Савельев закончил свою жизнь «типично для земского врача: он умер от сыпного тифа, заразившись во время эпидемии»³⁹¹.

Доктору Чехову успешно удалось избежать заболевания тифом и холерой, но как человеку ему были присущи свои страхи и фобии. В определенном возрасте у него возник и достаточно долго продержался страх тифа, который отразился в его творчестве и в переписке. Временами этот страх принимал характер тревожно-фобического расстройства.

Первое упоминание тифа у Чехова встречается в его письме Н. А. Лейкину от 10 декабря 1883 года: «Я крайне утомлен, зол и болен. <...> Три дня на прошлой неделе провалялся в лихорадке. *Думал, что тифом от больных заразился, но, слава богу, миновала чаша*» (П. 1; 91-92). Здесь косвенно выражен страх заразиться тифом. Он характеризуется лишь как возможная болезнь, чреватая смертельным исходом.

В феврале 1885 года о заболевшем тифом приятеле сухо сообщается: «У моего Коробова сыпной тиф» (П. 1; 143). Зимой 1886 года Чехов продолжает совмещать врачевание с творчеством. «В 1885–1886 годах в Москве и под Москвой прошла эпидемия тифа. По статистическим данным, опубликованным в «Известиях Московской городской думы», <...> только в феврале от тифа умерло 137 человек» (П. 1; 420). Живущему в Петербурге В.В. Билибину Чехов сообщает в это время: «Пишу и лечу. В Москве свирепствует сыпной

³⁹⁰ Труды V Съезда Общества русских врачей в память Н. И. Пирогова. Т.1. СПб, 1894. С.1-2.

³⁹¹ Шубин Б. М. Доктор А. П. Чехов. М., 1982. С. 67.

тиф. *Я этого тифа особенно боюсь.* Мне кажется, что, раз заболев этой дрянью, я не уцелею, а предлоги для заражения на каждом шагу... Зачем я не адвокат, а лекарь?» (П. 1; 203). В этом письме впервые прямо выражен страх смерти от тифа, который будет преследовать писателя. В другом письме Билибину страх добавочно обоснован смертью товарищей: «В Москве свирепствует тиф (сыпной), унесший в самое короткое время *шесть* (выделено Чеховым – А.К.) человек из моего выпуска. *Боюсь! Ничего не боюсь, а этого тифа боюсь...* Словно как будто что-то мистическое...» (П. 1; 214). Выделим в этом фрагменте слово *мистическое*. Чехов понимает, что смерть врача может случиться от множества самых разных причин, но именно страх тифа преследует его, являясь, по сути, иррациональной фобией.

В своем страхе смерти от тифа Чехов признаётся и другим знакомым: «Докторскую вывеску не велю вывешивать до сих пор, а всё-таки лечить приходится! *Бррр... Боюсь тифа!*», – пишет он М. В. Киселевой (П. 1; 261). «Сейчас получил известие, что мой недавно оженившийся коллега болен сыпным тифом и плох. Приглашают ехать к нему. Не поеду!!!!» (П. 2; 47). Силу эмоций и меру страха пишущего передают четыре восклицательных знака.

После Москвы тиф вскоре распространился и в Петербурге, где жил Александр Чехов со своей семьей. В марте 1887 года он вызывает брата-доктора к заболевшей тифом жене. Чехов пишет родным в Москву: «Ехал я, понятно, в самом напряженном состоянии. Снились мне гробы и факельщики, мерещились тифы, доктора и проч. Вообще ночь была подлая... <...> У Анны Ивановны настоящий брюшной тиф, но не тяжелый. Был у меня с доктором консилиум. Лечат по-моему. Доктор пригласил к себе в гости. Схожу. В Питере свирепствует брюшной тиф, весьма злокачественный. Лейкинский швейцар, длинный, узкий старик, которого Вы, Маша, помните, вчера умер от тифа. <...> *Мне страшно*» (П. 2; 35-36). Одним из средств преодоления фобии тифа для Чехова станет ирония, которая отчетлива в творчестве, но подчас проникает и в письма: «Сим извещаю, что я жив и здоров и тифом не заразился. Сначала я хандрил, ибо скучал и страшился безденежного будущего, но ныне чувствую себя *положительно и с характером*» (П. 2; 38). Выделенное выражение бытовало в семейном словаре Чеховых. Оно является репликой, скорее всего, из речи Павла Егоровича. Интонация цитирования отца семейства наполняла выражение иронической эмоционально-экспрессивной окраской. Обычно так аттестовали Ивана Павловича Чехова.

Переписка Чехова дает возможность установить представления писателя о симптоматике тифа. Во многом она совпадает с современными научными взглядами на болезнь. Исследователь тифа пишет: «У 577 наблюдаемых больных из 23 симптомов наиболее частотными (у более чем 90% болеющих) выявлены следующие: 1. температура тела 39-40; 2. слабость; 3. головная боль; 4. снижение аппетита. 5. увеличение печени и селезенки»³⁹².

Болезнь брата-художника Чехов описывает врачебно точно: «Николай вчера и 3-го дня был серьезно и опасно болен. Появилась неожиданно обильная кровавая рвота, к<ото>рую едва удалось остановить. Отощал он на манер тифозного...» (П. 1; 265). Три года спустя об умирающем брате сообщается: «Тиф уже кончился (селезенка нормальна), но температура не бывает во весь день, даже утром, ниже 39» (П. 3; 192). «Весну и праздники встретил я невесело. Мой художник около 25 марта заболел брюшным тифом, формой сравнительно легкой, но осложнившейся верхушечным процессом. Тифозная температура зашалаила и в последние 5–6 дней перешла в ту зловещую, которой я всегда так боялся, когда лечил тификов с конституцией моего художника. Притупление в правой верхушке, выше и ниже ключицы, хрипы слышатся в двух местах соответственно двум гнездам. Похудание» (П. 3; 187).

Кроме Николая, тифом переболело еще несколько членов семьи Чеховых, о чем сообщается в письмах: «Праздники я провел безобразно. Во-первых, были перебои; во-вторых, брат Иван приехал погостить и, бедняга, заболел тифом; в-третьих, после сахалинских трудов и тропиков моя московская жизнь кажется мне теперь до такой степени

³⁹² Коваленко А. Н. Клинико-патоморфологическая характеристика и этиотропная терапия брюшного тифа. Автореф. дис. ... доктора медицинских наук. СПб., 2010. С. 12.

мещанскою и скучною, что я готов кусаться...» (П. 4; 156). «Ты не поверил мне, что у меня была больна сестра. Я *никогда* (выделено Чеховым – А.К.) не вру. Сестра выздоровела только недавно. Брюшной тиф» (П. 5; 181).

Переписку Чехова достаточно часто сравнивают, а то и сближают с художественным творчеством. Основанием для этого служит единство личности писателя и близость используемых им дискурсивных практик. Тиф, подобно другим заболеваниям, в той или степени объективируется в письмах, становясь не только реальной, но в определенной степени и условной образной болезнью. В таком виде она может быть включена в художественные произведения. Условность образа тифа создается во многом за счет иронии. Художественные элементы, связанные с тифом, в переписке Чехова выступают в форме инклюзий. «Погода у нас занимается проституцией. Хуже всякой пьяной бабы: <...> гниет, плюет... *Тифозно!*» (П. 1; 277). Манеру юмористических журналов Чехов стилизует в письме к В. В. Билибину зимой 1886 года: «Описывал я свой костюмированный вечер, бывший у меня 1-го янв<аря> (художники устраивали), писал, как одна девица поднесла мне фотограф<ический> альбом „в память избавления моего от тифа“... Последнее писал я не ради хвастовства, о нет! (Вы и без этого догадываетесь, что я великий медик), а ради напоминания (есть такое слово?) Вам об обещанной карточке... Пока вакансии не заняты, присылайте... *Альбом тифозный*, но даю слово, что Вы не заразитесь, – острота, которую посылаю даром» (П. 1; 183).

В контексте письма А.С. Суворину слово *тиф* выступает в функции эвфемизма. Кроме того, оно является знаком установления конвенциональных доверительных отношений между автором и получателем письма: «Вы пишете, что мой брат Александр „мудрит“. Что сие значит? Опять болен *амбулантным тифом*? (П. 5; 230). А.М. Малахова в комментарии к письму объясняет смысл странной болезни: «Намек на запои Ал.П. Чехова» (П. 5; 492). Фрагмент другого письма нужно читать, имея в виду тот же эвфемистический смысл: «Пьяница Вам кланяется. Он живет теперь у меня и ведет трезвую жизнь. *Тифа у него не было*» (П. 3; 229). Чехов пишет в данном случае не о тифе, а о трезвом поведении Александра, приехавшего на похороны брата Николая.

Условный «художественный тиф», в отличие от реального, предполагает и даже требует адекватных ему столь же условных лекарств, что отражает, например, письмо Чехова М.В. Киселевой с описанием «болезни» её сына: «Сережа сейчас просил пить. Я делаю распоряжение, чтобы утром его не пускали в гимназию. Утром прихожу наверх. Финик лежит под одеялом. Лицо красное, *temp. 39°*. Неохотно говорит, вял, слаб, жалуется на бессонницу и на головную боль. Мать в ужасе, сестра смотрит на меня громадными глазами... *Тиф? Дифтерит?* Экзаменую Финика и мать; оказывается, что вчера был соус из почек. *Даю касторки...* Вечером мой больной уже изображает следующее: *36,5°*, на животе кошка; мышцы живота прыгают и подбрасывают кошку – это называется миной. Утром Финик уже прыгает и вешается всем на шею, как ни в чем не бывало (П. 3, 37-38). Реальное и условное лекарства соседствуют в рецепте, который прописывается жене брата Александра: «Синяки, худоба и боль в суставах у Анны Ивановны свидетельствуют о малокровии, к<ото>рое обычно после тифа. Молоко и молоко. Недурно также железо. *T-rae ferri romati* на 15 коп., по 15 кап<ель> 3 раза в день, и горькие средства вроде *Elix. visceral<e>*, *Hoffmani* на 15 коп., по 20 кап<ель> перед обедом и ужином. Для блезиру ноги можно растирать нашатыр<ным> спиртом в смеси с деревянным маслом. От малокровия могут отекать ноги. В случае отека лица и рук надо искать в моче белка. Хандра и апатия естественны» (П. 2; 89)³⁹³.

Преодолению Чеховым страха тифа поможет смерть брата Николая. Ф.О. Шехтелю сообщается: «Вчера, 17-го июня, *умер от чахотки* Николай. Лежит теперь в гробу с прекраснейшим выражением лица. Царство ему небесное, а Вам, его другу, здоровья и

³⁹³ Подробнее о рецептах доктора Чехова см.: *Кибальник С. А.* Записная книжка А.П.Чехова с рецептами для больных (вступительная статья, подготовка текста и комментарии) // Русская литература 2018, № 2. С. 194-211.

счастья» (П. 3; 225). К этому времени Чехов-врач вполне осознавал и себя больным туберкулезом. Как следствие, признания в боязни тифа из писем исчезают. Тиф становится в общий ряд условных болезней: «Страдающий *инфлуэнцею, осложненною месопотамской чумой, сапом, гидрофобией, импотенцией и тифами всех видов*, сим имеет честь уведомить нашего маститого поэта Н. О., что стихотворения его, в которых я и все мои ближние обозваны пошлыми и жалкими людьми, будут напечатаны в „Живописном обозрении“ в начале января 1890 г.» – пишет он Н.Н. Оболонскому (П. 3; 296).

Окончательно страх тифа исчезнет весной 1897 года, когда у Чехова обострится туберкулезный процесс. Лидии Авиловой 24 марта 1897 года сообщается: «Вот Вам моё преступное *curriculum vitae*: В ночь под субботу я стал плевать кровью. Утром поехал в Москву. В 6 часов поехал с Сувориным в Эрмитаж обедать и, едва сели за стол, как у меня кровь пошла горлом форменным образом» (П. 6; 313).

Кроме писем, где упоминается реальный тиф, стоит еще отметить и публицистику Чехова. Публицистический дискурс, как и эпистолярный, предполагал преимущественно модус прямого говорения, не окрашенного иронией. Так пишется о тифе в книге «Остров Сахалин»: «Что касается тифов, то в отчете брюшной был зарегистрирован 23 раза со смертностью в 30%, возвратный же и сыпной по 3 раза, без смертных случаев. В метрических книгах смерть от тифов и горячек показана 50 раз, но всё это единичные случаи, разбросанные по книгам всех четырех приходов на протяжении десяти лет. Ни в одной корреспонденции я не встречал указания на тифозные эпидемии и, по всей вероятности, их не было. <...> Мне лично ни разу не пришлось видеть на Сев<ерном> Сахалине брюшного тифа, хотя я обошел там все избы и бывал в лазаретах; некоторые врачи уверяли меня, что этой формы на острове нет вовсе, и она осталась у меня под большим сомнением. Что же касается возвратного и сыпного тифа, то все случаи, до сих пор бывшие на Сахалине, я отношу к привозным, как скарлатину и дифтерит; надо думать, что острые инфекционные болезни до сих пор находили на острове почву, неблагоприятную для своего развития» (С. 14-15; 360). Без грана иронии говорится о тифе и в чеховском медицинском отчете по Мелиховскому участку за 1892 год (С. 16; 360). Другая картина складывается в творчестве писателя.

Если в эпистолярном наследии писателя речь идет о тифе как таковом, то применительно к творчеству нужно говорить об *образе тифа* и его смысловом и символическом наполнении. Образ тифа связан со сменой очередности семантики: естественнонаучное медицинское содержание болезни отступает на второй план, а на первый выходит художественный смысл.

Как деталь образ тифа впервые встречается в рассказе «Живой товар», опубликованном летом 1882 в газете «Мирской толк». Двадцатидвухлетний Чехов был в это время студентом медицинского факультета Московского университета. Он молод и здоров. Болезни для него, в том числе и тиф, – пока лишь предмет изучения. В рассказе раскрывается достаточно банальная ситуация: герой по фамилии Грохольский получает письмо от своей любовницы Лизы, которая бежала от него и перед побегом оставила письмо. Прочитав письмо, «Грохольский целую неделю слонялся вокруг дачи как безумный, не ел, не спал. В августе он перенес *возвратный тиф*, а в сентябре укатил за границу» (1; 389). Первое упоминание болезни симптоматично: фактически тиф и любовь сближены как два болезненных состояния. Для возвратного тифа характерны повторяющиеся приступы высокой температуры. Очевидно, что герой, вылечившийся от возвратного тифа, уехал за границу «лечиться» и от своей любви.

Художественно-изобразительный смысл имеет упоминание тифа в рассказе-сценке «Справка» (1883), где описывается присутственное место и чиновник: «Там за зеленым, *пятнистым, как тиф*, столом сидел молодой человек с четырьмя хохлами на голове, длинным угреватым носом и в полинялом мундире» (С. 2; 225). Народное название брюшного тифа – «горячка с пятнами». Это выражение должен актуализировать читатель «Осколков», где был впервые опубликован рассказ. В приведенной фразе использован один

из приемов юмористики, суть которого в персонификации предметного мира и противопоставлении ему овеществленного мира людей.

Иронией окрашено упоминание тифа в рассказе «Наивный леший» (1884). Описывая себя в роли доктора, леший говорит: «Сначала мне повезло. *Дифтериты, знаете ли, тифы...* Хотя я и не увеличил процента смертности, но все-таки был замечен» (С. 2; 345). Две упомянутые болезни чреватые смертельным исходом, но в рассказе они лишены моральной коннотации и приобретают характер игры со смертью, которая для лешего, по понятным причинам, вовсе не страшна.

В 1886-1887 гг. Чехов наиболее остро испытывает страх смерти от тифа, что обусловлено общей эпидемической ситуацией в Москве и Петербурге, а также поездкой к брату в столицу для лечения его жены.

В качестве художественной энциклопедии тифа можно рассматривать рассказ «Тиф» (1887).

Готовя к изданию сборник «Рассказы», Чехов определяет порядок расположения входящих в него произведений. Открывать сборник должен был рассказ «Счастье», а следом за ним шел «Тиф» (П. 2; 216), что в контексте книги прочитывается как контрастный первому произведению вариант несчастья.

Рассказ впервые был опубликован в «Петербургской газете» в марте 1887 года, вскоре после возвращения Чехова из поездки в столицу к заболевшей тифом жене брата Александра. Автор начинает свой рассказ традиционно: с указания на место действия и представления главного героя: «В почтовом поезде, шедшем из Петербурга в Москву, в отделении для курящих, ехал молодой поручик Климов» (С. 6; 130). Подобно тому, как Толстой в «Смерти Ивана Ильича» (1886) пытался воссоздать внутренний мир умирающего человека, передав сложную гамму его чувств и переживаний, так и доктор Чехов пытается передать мировосприятие тяжело заболевшего человека изнутри его сознания. В рассказе Чехов, очевидно, продолжает творчески разрабатывать художественное открытие Толстого.

Климов едет в отделении для курящих, поэтому, скорее всего, и сам относится к их числу. Но он не курит, потому что плохо чувствует себя. Более того, у него настолько обострено обоняние, что сосед, курящий трубку, вызывает у поручика острое неприятие: «Климов, которому нездоровилось и тяжело было отвечать на вопросы, ненавидел его всей душой. Он мечтал о том, что хорошо бы вырвать из его рук сипевшую трубку и швырнуть ее под диван, а самого чухонца прогнать куда-нибудь в другой вагон» (С. 6; 130). Безличный повествователь передает изменение сенсорных систем заболевшего человека, однако еще не подозревающего о том, что он болен, но испытывающего дискомфорт. «Вообще офицер чувствовал себя ненормальным. Руки и ноги его как-то не укладывались на диване, хотя весь диван был к его услугам, во рту было сухо и липко, в голове стоял тяжелый туман; мысли его, казалось, бродили не только в голове, но и вне черепа, меж диванов и людей, окутанных в ночную мглу. Сквозь головную муть, как сквозь сон, слышал он бормотанье голосов, стук колес, хлопанье дверей. Звонки, свистки кондуктора, беготня публики по платформе слышались чаще, чем обыкновенно. Время летело быстро, незаметно, и потому казалось, что поезд останавливался около станции каждую минуту, и то и дело извне доносились металлические голоса...» (С. 6; 130). На языке медицины данный фрагмент можно было бы назвать *анамнезом болезни*, который собирает врач для установления точного диагноза и выбора лечения. Но этот анамнез представлен в художественной форме, через набор образов, а роль доктора возложена автором во многом на читателя. Когнитивные процессы в сознании больного искажены. Сенсорные системы смещены: обострено обоняние, утрачен вкус. Климов, очевидно, лежит на диване с закрытыми глазами, но не спит, а дремлет, находится в полубезытии. При этом слух его обострен и не может полностью отключиться.

Можно догадаться, что у поручика высокая температура, поэтому ему хочется пить: «В Спирове он вышел на станцию, чтобы выпить воды». При этом аппетит у больного отсутствует: «Он видел, как за столом сидели люди и спешили есть. „И как они могут есть!“

– думал он, стараясь не нюхать воздуха, пахнущего жареным мясом, и не глядеть на жующие рты, — то и другое казалось ему противным до тошноты» (С 6; 131).

Пространство и время как основные координаты существования человека тоже сдвигаются и искажаются в сознании больного: «Время летело быстро, скачками, и казалось, что звонкам, свисткам и остановкам не будет конца. Климов в отчаянии уткнулся лицом в угол дивана, обхватил руками голову и стал опять думать о сестре Кате и денщике Павле, но сестра и денщик смешались с туманными образами, завертели и исчезли. Его горячее дыхание, отражаясь от спинки дивана, жгло ему лицо, ноги лежали неудобно, в спину дуло от окна, но, как ни мучительно было, ему уж не хотелось переменять свое положение... Тяжелая, кошмарная лень мало-помалу овладела им и сковала его члены» (С. 6; 132). Напомним фразу из письма Чехова брату Александру по поводу настроения его жены, болеющей тифом, – «хандра и апатия естественны». То, что в письме укладывалось в одну фразу, в рассказе разрастается в детальную образную картину.

Потеря сознания Климовым отмечена резкой сменой обстановки. Начало *острой фазы болезни* отмечено набором образов, смешавшихся в сознании заболевшего в один клубок: «Чухонец, красная фуражка, дама с белыми зубами, запах жареного мяса, мигающие пятна заняли его сознание, и уже он не знал, где он, и не слышал встревоженных голосов» (С. 6; 133). Провал в сознании героя позволяет автору рассказа резко сменить пространственно-временные координаты, а также специально не объяснять произошедшее в промежутке между сознательным и бессознательным состояниями больного. Нарративная техника этого фрагмента строится на объединении трех сознаний: героя, подключенного к нему читателя и, в качестве посредника между ними, безличного повествователя.

Чехов оставляет смысловые лакуны, рассчитывая на творческую активность читателя. Так, он не пишет прямо о потере сознания Климовым. Догадаться об этом может читатель, которому доступно сознание больного: «*Очнувшись*, он увидел себя в своей постели, раздетым, увидел графин с водой и Павла, но от этого ему не было ни прохладнее, ни мягче, ни удобнее» (С. 6; 133) .

Как ни парадоксально, но Чехов и в рассказе о смертельно опасном тифе не обошелся без иронии. Она связана не с главным героем, так как он изображается преимущественно изнутри своего сознания, а с эпизодическим образом доктора, который изображается извне, с точки зрения больного поручика. Врачебные действия доктора не сопровождаются ожидаемыми словами «лечил» или «выписал рецепт» и т.д. Пародийный доктор только «суетился» возле кровати больного, а речь его сведена по существу к двум междометиям с нулевой семантикой: «Доктор называл Климова юношей, вместо „так“ говорил „тэк“, вместо „да“ – „дэ“...»

– Дэ, дэ, дэ, – сыпал он. – Тэк, тэк... Отлично, юноша... Не надо унывать!» (С. 6; 133).

Другой важный эпизодический герой в рассказе – отец Александр. Будучи полковым священником, он находится, по логике вещей, где-то в Петербурге, где служит Климов. Но поручик видит его как бы воочию. О нем говорится сразу же после перечисления всех образов мелькающих в воспаленном сознании больного: «Тут были: Павел, чухонец, штабс-капитан Ярошевич, фельдфебель Максименко, красная фуражка, дама с белыми зубами, доктор. Все они говорили, махали руками, курили, ели. Раз даже при дневном свете Климов видел своего полкового священника о. Александра, который в епитрахили и с трезником в руках стоял перед кроватью и бормотал что-то с таким серьезным лицом, какого раньше Климов не наблюдал у него» (С. 6; 134). Скорее всего, перед Климовым действительно стоял какой-то священник, которому большое сознание тифозного придало внешность знакомого лица. Тем самым повествователь занимает двойную позицию: ему доступно сознание больного и вместе с тем он может находиться вне его. Двойность позиции позволяет о многом говорить намеком. Так, замечание о том, что полуреальный, полувоображаемый отец Александр перекрестил Климова можно интерпретировать так, что находящегося между жизнью и смертью поручика соборовали, для чего и пригласили священника. Тем самым *кризис болезни* отмечен художественным минус-приемом. Другой аспект амбивалентности

образа отца Александра связан с гетерогенной интонацией рассказа. Священник характеризуется как «человек смешливый и веселый», но ведет он себя серьезно. Если доктор полагает, что судьба заболевшего зависит от выбранного им курса лечения, то священник видит в этом волю Бога, зависимость человека от судьбы. Фактически «плотный чернобородый доктор», сыплющий «дэ, дэ, дэ», и «смешливый» отец Александр являются парными героями, дополняющими друг друга и определяющими перспективы выздоровления больного. Автор не отдает предпочтения ни тому ни другому, занимая диалогическую позицию.

Вслед за кризисом болезни следует ее *разрешение*. Чехов дает два возможных варианта разрешения: благополучный и драматический. Первый реализует Климов, драматический – его сестра Катя.

Смерть сестры Кати передана не с точки зрения безличного повествователя, а с позиции находящегося в полубессознательном состоянии Климова. Тем самым смерть оказывается остранена и потому не страшна: «Тень сестры становилась на колени и молилась: она кланялась образу, кланялась на стене и ее серая тень, так что богу молились две тени. Всё время пахло жареным мясом и трубкой чухонца, но раз Климов почувствовал резкий запах ладана. Он задвигался от тошноты и стал кричать:

– Ладан! Унесите ладан!

Ответа не было. Слышно было только, как где-то негромко пели священники и как кто-то бегал по лестнице» (С. 6; 134). Сдвиг по времени мотивирован чередованием сознательного и бессознательного состояния больного Климова: он не осознает смерти сестры, но реагирует на запах ладана, который курят во время панихиды, которая должна проводиться в церкви, но может совершаться и в доме умершего. Это тем более объяснимо в случае смерти человека от заразного тифа.

Отметим биографическую подоплеку рассказа, которая связана с сестрой писателя. В образе Кати отмечена одна деталь. Сказано, что она «готовится к учительскому экзамену» (6; 133). Мария Павловна, как известно, была учительницей в гимназии Ржевской. Два года спустя после написания рассказа Мария Павловна переболела тифом: «Сестра лежит. Утром и вечером t° повышена. Что-то тифоидное. Вся моя квартира превратилась в госпиталь» (П 3; 302). В отличие от героини «Тифа», сестра Чехова благополучно выздоровела.

Последний этап болезни – *восстановление*. Выздоровливающий после тифа Климов испытывает сложную гамму самых разных чувств. Он остро переживает смерть сестры: «Эта страшная, неожиданная новость целиком вошла в сознание Климова, но, как ни была она страшна и сильна, она не могла побороть животной радости, наполнявшей выздоравливающего поручика. Он плакал, смеялся и скоро стал браниться за то, что ему не дают есть.

Только спустя неделю, когда он в халатишке, поддерживаемый Павлом, подошел к окну, поглядел на пасмурное весеннее небо и прислушался к неприятному стуку старых рельсов, которые провозили мимо, сердце его сжалось от боли, он заплакал и припал лбом к оконной раме.

— Какой я несчастный! — забормотал он. — Боже, какой я несчастный!

И радость уступила свое место обыденной скуке и чувству невозвратимой потери» (С. 6; 136).

Весной 1890 года, отвечая на критику А. С. Суворина по поводу рассказа «Воры», Чехов сформулирует свое кредо и объяснит технику письма, ранее реализованную им в «Тифе»: «...чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я всё время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (П. 4; 54).

Таким образом, доктором Чеховым в рассказе отражены все этапы болезни. Композиционно «Тиф» опирается на структуру болезни и все этапы ее протекания.

Вынесенное в заглавие слово *тиф* непосредственно в тексте рассказа встречается лишь дважды: в ответе тетки на вопрос о болезни самого Климова и на вопрос о сестре Кате. Во время течения болезни герой не может осознавать свою болезнь. Это доступно для тех, кто находится извне. Помимо других персонажей, это еще и главные участники эстетического события рассказа – автор и читатель. Подключив на манер Толстого к сознанию героя сознание читателя, Чехов тем самым как бы и его «излечивает» от тифа. Художественная телеология рассказа заключается в изживании страха смерти от тифа автором и вместе с ним читателем.

После «Тифа» столь же детальное описание этой болезни у Чехова больше не встретится. Однако тиф весь XIX век продолжал оставаться распространенной болезнью. Поэтому образ тифа по-прежнему будет встречаться в последующих произведениях писателя («Жена», «Палата № 6», «Моя жизнь»).

В драматургии адекватно отразить образ болезни труднее, чем в прозе. Для ее отражения нужна фигура доктора. В «Иванове» доктор Львов и в «Трех сестрах» доктор Чебутыкин о тифе не вспоминают. А вот в «Дяде Ване» Астров, остро чувствующий современные социальные проблемы, не может обойти стороной смертельно опасную болезнь:

А с т р о в . В Великом посту на третьей неделе поехал я в Малицкое на эпидемию... *Сыпной тиф*... В избах народ вповалку... Грязь, вонь, дым, телята на полу, с больными вместе... Поросята тут же... (С. 13; 64).

Тиф сопутствует народному неблагополучию. Цепочка номинативных предложений, которые употребляет в своей речи Астров, создает картины, которые читатель должен представить. Контрастным примером доктору служит нянька Марина, которая достаточно равнодушно реагирует на драматический монолог Астрова: «Может, ты кушать хочешь?» (С. 13; 64).

В другой речи доктора тиф обретает глобальный характер, становясь одним из символов общего неблагополучия русской жизни:

А с т р о в . Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы, – народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного! *В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары*... (С. 13; 95).

Обратим внимание на выстраиваемый Астровым синонимический ряд. Его отличает расположение элементов в климаксе, от простого к более сложному, от менее опасного к смертельно опасному. Особенностью синонимического ряда является определенная смысловая эквивалентность составляющих его элементов, поэтому слово *тиф* теснее всего связано со словами *нищета* и *дифтерит*.

Сохранится в зрелых произведениях Чехова и иронический образ тифа. Приведем пример из повести «Дуэль» (1891): «Вот извольте жить и дело делать с такими господами! – сказал зоолог и в негодовании швырнул ногой в угол какую-то бумагу. – Пойми же, что это не доброта, не любовь, а малодушие, распущенность, яд! Что делает разум, то разрушают ваши дряблые, никуда не годные сердца! *Когда я гимназистом был болен брюшным тифом, моя тетушка из сострадания обкормила меня маринованными грибами, и я чуть не умер*. Пойми ты вместе с тетушкой, что любовь к человеку должна находиться не в сердце, не под ложечкой и не в поясице, а вот здесь!» (С. 7; 411). Для тетушки фон Корена Эрос и Танатос противостоят друг другу, любовь и сострадание должны помочь племяннику-гимназисту выздороветь от тифа. Парадокс заключается в том, что более реальной причиной возможной смерти, с точки зрения фон Корнена, оказывается не тиф, а вкусные маринованные грибы. По сути, тетушка, сама того не ведая, использует условное «лекарство» от тифа и тем самым дискредитирует опасную болезнь.

Заразилась тифом Марфа, жена Якова Иванова («Скрипка Ротшильда», 1892). Фельдшер, подобно тетушке фон Корена, дает Якову рецепт, не имеющий практически никакого отношения к лечению болезни Марфы: «Ну, так вот, любезный, будешь

прикладывать ей на голову холодный компресс и давай вот эти порошки по два в день. А за сим досвиданция, бонжур.

По выражению его лица Яков видел, что дело плохо и что уж никакими порошками не поможешь; для него теперь ясно было, что Марфа помрет очень скоро, не сегодня-завтра. Он слегка толкнул фельдшера под локоть, подмигнул глазом и сказал вполголоса:

– Ей бы, Максим Николаич, банки поставить.

– Некогда, некогда, любезный. Бери свою старуху и уходи с богом. Досвиданция» (С 8; 300). Доктор Чехов уравнивает медицинское мастерство фельдшера и Якова, наивно полагающего банки универсальным лекарственным средством. Смеховое начало не может скрыть серьезности вопроса о жизни и смерти человека, тем самым эпизод приобретает амбивалентный серьезно-смеховой характер.

В своем творческом завещании, рассказе «Архиерей» (1902), Чехов в последний раз обратился к образу тифа. Именно от этой болезни, а не от какой-то иной умирает заглавный герой: «Преосвященный не спал всю ночь. А утром, часов в восемь, у него началось кровотечение из кишок. Келейник испугался и побежал сначала к архимандриту, потом за монастырским доктором Иваном Андреичем, жившим в городе. Доктор, полный старик, с длинной седой бородой, долго осматривал преосвященного и всё покачивал головой и хмурился, потом сказал:

– Знаете, ваше преосвященство? *Ведь у вас брюшной тиф!* (С. 10; 199-200).

Преосвященный Петр во многом проецируется на самого писателя. Жизнь героя обрывает болезнь, от которой писатель когда-то сам боялся умереть. Так завершается история страха тифа и его изживания Чеховым.

Подведем итог. Медицинский дискурс, связанный с образом тифа, возник в ранних произведениях Чехова и, видоизменяясь, прошел через все его творчество. Диффузия художественного и медицинского типов письма, встречающаяся в некоторых письмах писателя, станет одной из определяющих примет его творчества. Тиф занимает особое место в перечне болезней, о которых писал Чехов. Эта инфекционная болезнь была особенно страшна из-за своей случайности, возможности легко и незаметно заразиться ею. Чехов открыто признавался в страхе тифа, но вместе с тем старался преодолевать его, потому что страх всегда влечет за собой ограничение внутренней и внешней свободы человека. Свобода для Чехова, по словам М.П. Громова, «не лирический идеал, не возвеличенный и оплаканный призрак, а замысел и задача, которую нужно решить»³⁹⁴. Решением этой жизненно важной задачи стало творчество Чехова.

*Художественная амнезия и память в прозе А. П. Чехова:
от образа болезни к духовно-нравственной концепции*

В современной литературе постмодернизма получила распространение условная «художественная болезнь» – амнезия. В частности, сошлемся на одноименный роман британского автора Сэма Тэйлора «Амнезия» (Sam Taylor “The Amnesiac”, 2003)³⁹⁵. Амнезия в данном произведении выполняет функцию миромоделирующей концептуальной метафоры, которая позволяет автору выстроить фантастический художественный мир, создать прихотливые сюжетные ситуации с помощью интеллектуальной игры с утрачиваемой и обретаемой памятью героя. Можно найти примеры обращения к амнезии и в современной отечественной литературе. Назовем в этой связи романы Владимира Шарова «До и во время» (1993) и Евгения Водолазкина «Авиатор» (2017).

В современном зарубежном литературоведении и искусствознании понятие амнезии дробится на разные типы и виды. Выделяют «социальную и культурную» амнезию,

³⁹⁴ Громов М.П. Чехов. М., 1993. С. 225.

³⁹⁵ Тэйлор С. Амнезия. М., 2008. 384 с.

«структурную», «амнезийный ландшафт», пишут об «амнезийном следе»³⁹⁶. Во многих случаях амнезия утрачивает свой терминологический смысл и становится окказиональным словоупотреблением, связанным с задачами конкретного исследования.

Совершенно очевидно, что Чехов не постмодернист, однако и в его произведениях можно найти симптомы и характеристики того, что подходит под определение амнезии или «амнезийного следа». Эта реальная и вместе с тем условная болезнь должна быть вписана в ряд других медицинских образов, отраженных в его творчестве, наряду с неврастенией, чахоткой, тифом.

Научным источником, на который опирался писатель при создании образа амнезии, были, скорее всего, лекции по неврологии профессора А.Я. Кожевникова (1836-1902), прослушанные студентом Чеховым на медицинском факультете Московского университета³⁹⁷. Свою роль сыграли и работы по психиатрии С.С. Корсакова (1854-1900)³⁹⁸. Одно из открытий ученого, закрепившее его имя в мировой науке, – это амнестический синдром, или Корсаковский. Он связан с потерей памяти на текущие события при относительно лучшем воспроизведении событий прошлого. В Международной классификации болезней десятого пересмотра это заболевание получило название антероградной амнезии. Наряду с этим выделяется и ретроградная амнезия, когда человек помнит текущие события, но забывает те, что были до заболевания.

Для Чехова-художника характерно изначальное обращение к корпусу проблем, идей, образов, которые будут интересовать его на протяжении длительного времени. В ряду варьирующихся чеховских мотивов стоит забвение героем какого-то факта, или события из ближайшего или отдаленного прошлого. Затем это забытое либо вспоминается при каких-то условиях и обстоятельствах, либо окончательно вытесняется из сознания. Это и есть то, что можно обозначить понятием «художественная амнезия», которая коренным образом отличается от соответствующего заболевания.

Обратимся вначале к юмористическому варианту художественной амнезии в рассказе «Забыл!!» (1882). Сюжет его незамысловат: «Когда-то ловкий поручик, танцор и волокита, а ныне толстенький, коротенький и уже дважды разбитый параличом помещик Иван Прохорыч Гауптвахтов, утомлённый и замученный жёниными покупками, зашёл в музыкальный магазин купить нот» (С. 1; 126). Всё содержание произведения – это описание попыток героя вспомнить, какое же произведение заказала ему дочь. В конце выясняется, что это ноты второй рапсодии Ференца Листа.

Антону Чехову во время написания этого рассказа двадцать два года, он студент медицинского факультета. Речь своего героя будущий врач строит с учётом собранного и представленного читателю анамнеза: соматических особенностей – *толстенький, коротенький*; перенесённых заболеваний – *дважды разбитый параличом* (иначе говоря, перенёсший инсульт); физического состояния пациента на момент его осмотра – *утомлённый и замученный*. Речь героя, обусловленная его физическим и эмоциональным состоянием, должна производить впечатление замедленной, с остановками и запинками, не завершённой в смысловом отношении. Показательна вариация инициальной реплики героя. Вначале он трижды с остановками повторяет – «Позвольте мне-с...». Потом: «Позвольте мне-е... Ммм... мне-е... Мм... Позвольте... Забыл!!» (С 1; 126).

Первый раз герой соблюдает вежливость, используя в своей речи словоерс. Во втором случае замедленную речь передает эмфаза (графически переданное удлинение конечного гласного), которая характеризует состояние героя. Третье употребление реплики-инициали отграничено от второго употребления паузой hesitation (*Ммм...*). Добавочная изобразительно-выразительная функция этой паузы – имитация спонтанной речи героя. Третье употребление редуцировано до одного слова – *Позвольте...* Таким образом, первый

³⁹⁶ Джумайло О. А. Книги о забвении и беспамятстве // Практики и интерпретации. 2020. Т. 5 (4). С. 123-134.

³⁹⁷ Кожевников А.Я. Курс нервных болезней: лекции проф. А.Я. Кожевникова. М., 1904. 356 с.

³⁹⁸ Корсаков С.С. Болезненные расстройства памяти и их диагностика. М., 1890. 85 с.

блок речи героя задаёт на лексическом и фоносемантическом уровнях образ кратковременной потери памяти. Речевой портрет персонажа создается с помощью операций варьирования и редуцирования. Троекратный повтор слова является не только фольклорной традицией, но и комедийной, а также цирковой. Ср. в «Горе от ума»: «Упал вдругорядь – смех сильнее».

С образом немца-приказчика из музыкального магазина связана другая проблема – «заражения» человека чужой речевой манерой и, как следствие, чужой псевдобольной. Первый раз он твёрдо говорит покупателю – *Припомните-с!* Во второй раз интонация приказчика меняется – *Припомните-с...* Смена одной пунктограммы на другую, восклицательного знака на многоточие, свидетельствует о подспудно назревающих изменениях в сознании героя и отражающей его речи. Через какое-то время немец-приказчик, переключившись на волну собеседника, как будто бы забывает не только о своей нормальной приказчиьей речи, но и о русской грамматике вообще. Ему не хватает самых простых слов: «Спойте... oder... oder... или посвистайте!...» (С. 1; 127). Многоточия передают здесь речь почти что заикающуюся. Интересно, что «заражение» чужой речевой манерой происходит в обоих направлениях: как от Гауптвахта к приказчику, так и наоборот. В поисках общей апперцептивной базы, которая бы помогла разрешить проблему идентификации искомым нот, Гауптвахтов переходит на псевдонемецкую речь, переданную кириллицей: «После обеда спрашиваю я у одного господина, тоже немчуры, как сказать по-немецки „Покорнейше вас благодарю за хлеб, за соль“? А он мне и говорит... и говорит... Позвольте-с... И говорит: „Их либе дих фон ганцен герцен!“» (С. 1; 128).

Многоточие в речевой зоне безличного повествователя рассказа функционально отличается от многоточия в речи героев. Объяснение этому – в эстетической природе безличного повествователя. Он не персонаж, а субъект сознания и субъект речи, точнее, – голос (по М. М. Бахтину). В рассказе он передаёт размышления Гауптвахта, рисуя мысленно картину своего приезда к семейству: «Задумался он о том, как приедет он домой, как выскочат к нему навстречу жена, дочь, детишки... Жена осмолит покупки, ругнёт его, назовёт каким-нибудь животным, ослом или быком...» (С. 1; 129). Все последующие фразы повествователя оканчиваются тоже многоточием. С точки зрения формально-грамматической, здесь речевая зона повествователя, но эмоционально-экспрессивный строй речи, безусловно, связан с персонажем. Многоточие – в аспекте нарратива – способствует конвергенции повествователя, героя и читателя, причастного к их сознаниям. В речевом аспекте просодика устной речи сближается с нотацией письменной речи. Форма несобственно-прямой речи позволяет выдержать интонационное единство юмористического рассказа, а также способствует компрессии текста. Не последнюю роль в этом играет многоточие, которое становится знаком фабульного эллипсиса.

Завершается рассказ тем, что искомые ноты определены, как следствие меняется и речевая манера героя. Он становится полноценным покупателем с нормальными речью и памятью. Как следствие восстанавливает свою речевую норму и приказчик-немец. На его вопрос о том, какую версию рапсодии Листа хочет клиент, Гауптвахтов, прошедший процесс «речевой реинкарнации», правильно и без запинок отвечает: «Какую-нибудь! Лишь бы номер второй, Лист! Бедовый этот Лист! То-то-ти-то... Ха-ха-ха! Насилу вспомнил! Точно так!» (С. 1; 129). Последнее употребление многоточия после имитативного напевания начала рапсодии Листа звучит как музыкальная победная кода.

Отметим инвертивный смысл финала рассказа по отношению к заглавию. Ведь не менее резонно было бы назвать рассказ не «Забыл!!», а «Вспомнил!!», так как он заканчивается возвращением на время утраченной памяти. Однако второй вариант, в отличие от первого, выбранного Чеховым, не обладает диагностическим характером, не в полной мере передает интригу рассказа. Кроме того, студенту-медику ещё и потому важнее факт амнезии, а не воспоминания, что антинорма ярче характеризует героя, чем норма, обычное состояние, не выведенное из состояния равновесия.

Современники Чехова воспринимали вторжение медицинского дискурса в художественный как нечто не вполне легитимное, нарушающее привычные литературные нормы. Показательна реакция профессора Д. Н. Овсянко-Куликовского, тонкого интерпретатора чеховских произведений. Он писал, что в пьесе «Иванов», написанной через шесть лет после проанализированной юморески, «вторжение медицинской точки зрения в искусство противоречит устоявшимся у нас литературным понятиям и вкусам»³⁹⁹. Выделим ключевое для нас выражение – «устоявшиеся литературные понятия и вкусы». Чехов с первых произведений выступает как первопроходец, не боявшийся спорить с литературными канонами, превратившимися в шаблон и трафарет.

Обратимся теперь к зрелому произведению, в котором мотив памяти, ее утраты и возвращения играет сюжетобразующую роль. В процессе анализа будет важен поиск ответа на вопрос: насколько правомерно говорить в данном случае о художественной амнезии, а не просто о мотиве памяти.

Рассказ интересен тем, что мотив памяти и забвения в нем один из самых разработанных у Чехова. Он возникает с первых фраз: «Утром пришло письмо: „Милый Миша, *Вы нас забыли совсем*, приезжайте поскорее, мы хотим Вас видеть. Умоляем Вас обе на коленях, приезжайте сегодня, покажите Ваши ясные очи. Ждем с нетерпением. Та и Ва. Кузьминки 7 июня“» (С. 10; 7).

Мотив памяти и ее утраты реализован в нарративной структуре рассказа и связан с особенностями взаимодействия сознания героев и повествователя. Соотношение их речевых манер намечается в первом текстовом фрагменте: «Письмо было от Татьяны Алексеевны Лосевой, которую лет десять – двенадцать назад, когда Подгорин жил в Кузьминках называли сокращенно Та. Но кто же Ва? *Вспомнились* Подгорину длинные разговоры, веселый смех, романсы, прогулки по вечерам и целый цветник девушек и молодых женщин, живших когда-то в Кузьминках и около, и *вспомнилось* простое, живое, умное лицо с веснушечками, которые так шли к темно-рыжим волосам, – это Варя, или Варвара Павловна, подруга Татьяны» (С. 10; 7).

Обратим внимание в этом отрывке на выбор формы субъекта и предиката: не *Подгорин вспомнил*, как можно было бы написать, а *вспомнились разговоры, смех, романсы, прогулки, цветник девушек*; и далее *вспомнилось лицо*, то есть как бы сами собой, без волевого участия их реципиента. Предметом изображения изначально является относительно автономный внутренний мир героя. Вторая фраза (*Но кто же Ва?*) является несобственно-прямой речью Подгорина, которая дана до его прямой речи, что нетрадиционно для повествования от третьего лица. Не прямая речь подготавливает появление несобственно-прямой, а наоборот. Такая очередность повествовательных форм отражает один из ключевых принципов художественного миромоделирования Чехова – принцип инверсии. Субъектов сознания в данной фразе два: неизвестный покуда читателю *милый Миша* Подгорин, и повествователь, но субъект речи – один. Это повествователь, которому доступен мир переживаний героя. Рождается иллюзия манеры повествования от первого лица, особая интимность его.

Рассказ «У знакомых» можно читать как бы в двух проекциях: как безличное повествование с вкраплениями скрытых исповедальных микромонологов Подгорина. Указанная двоякость связана с особенностями личности героя, с его двойственностью: «В нем было два человека. *Как адвокату*, ему случалось вести дела грубые, в суде с клиентами он держался высокомерно и выражал своё мнение всегда прямо и резко, с приятелями покучивал грубо, *но в своей личной интимной жизни*, около близких или давно знакомых людей он обнаруживал необыкновенную деликатность, был застенчив и чувствителен и не умел говорить прямо» (С. 10; 12).

Эффект исповедальности создаётся ещё и тем, что в ремарках повествователь сосредоточен на передаче ментальных, когнитивных и перцептивных особенностей героя. Их

³⁹⁹ Овсянко-Куликовский Д.Н. Собр. соч.: в 9 тт. Т. 9. История русской интеллигенции. Ч. 3. 80-е годы и начало 90-х. СПб., 1911. С. 100.

передают слова и выражения *подумал; мелькнуло у него в мыслях; хотелось обещать, обнадёживать; казалось; не любил; знал; чувствовал; не слышал* и т.д. В последней фразе рассказа предикаты связаны не с внутренне-личностной характеристикой героя, а с внешне-характерной, ролевой его стороной: «А минут через десять он уже сидел за столом и работал и уже не думал о Кузьминках» (С 10; 23). Смена глаголов отражает метаморфозу деликатного и чувствительного *милого Миши* в прагматичного *адвоката*, имеющего дело с грубой житейской прозой.

Остановимся на особенностях употребления слов *забыл(а) – забылось* и *вспомнил(а) – вспомнилось*. Лексико-грамматическое их различие очевидно: они противопоставлены как глаголы прошедшего времени безличным, не обладающим категорией времени. Важно учитывать различие их художественных функций. Безличные глаголы почти не употребительны в пьесах. *Забылось* и *вспомнилось* – примета прозаических текстов, преимущественно в речевой зоне безличного повествователя, хотя они возможны и в речи героя (ср.: *мне вспомнилось*). Форму *вспомнилось* можно назвать «особой безличной конструкцией со значением спонтанности»⁴⁰⁰. Герою *вспомнилось* нечто как бы само собой, внезапно, тогда как *забылось* предполагает некую процессуальность, постепенность забвения.

Анализ нарративной структуры «У знакомых» позволяет сделать заключение о субъектно-объектной диффузии, связанной с максимальным сближением главного героя с повествователем, но не тождественностью их⁴⁰¹. Смысл этого сближения заключается в двояком изображении героя: извне и изнутри. Эта двоякость отражается и на проблеме памяти. Подгорин живет настоящим, в то время как обитатели Кузьминок – по преимуществу прошлым. У них разные аксиологии: один ценит современную жизнь, а другие – ушедшую. Если бы главный герой страдал патологической потерей памяти на прошлое, ему можно было бы поставить диагноз художественной ретроградной амнезии. Но герой вполне здоров. Его забвение прошлого обусловлено не медико-биологическими факторами, а сменой ценностных приоритетов. То, что было важно для него в молодости, ушло на второй план, а на первый выступили ценность успеха и денег.

Таким образом, Чехов с течением времени все дальше уходил от собственно медицинского начала. Если в раннем рассказе «Забыл!!», написанном будущим врачом, медицинский дискурс играет не меньшую роль, чем дискурс художественный, то в зрелом творчестве медицинский компонент становится едва уловимым обертоном, а иногда и вовсе отсутствует. Болезнь всегда представляет собой личностное явление. Герой рассказа «О любви», со ссылкой на научную традицию, формулирует: «Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай» (С. 10; 66). Но художественная литература по своей природе сосредоточена на исследовании общего, закономерного через индивидуальное начало. Художественная амнезия, воплощённая в рассказе «Забыл!!», трансформировалась в проблему художественной памяти в рассказе «У знакомых».

В своём творческом завещании, в рассказе «Архиерей» (1902), Чехов вновь обращается к сложному сочетанию медицинского дискурса с художественным. Заглавный герой рассказа показан не только в процессе воспоминаний, но ещё и больным человеком на излёте своей жизни. Читатель сразу узнает о недомогании Петра: он «был нездоров уже дня три» (10; 186). Недостоверность самоощущения героя передается повествователем с помощью порядка слов (ср.: *нездоров уже дня три – нездоров уже три дня*). Ещё более недостоверно восприятие преосвященным внешнего мира. Во время субботней венощной службы накануне вербного воскресения ему «казалось, что все лица – и старые, и молодые, и мужские, и женские – походили одно на другое, у всех, кто подходил за вербой, одинаковое выражение глаз». В последующее время, как и в начале повествования, восприятие героя

⁴⁰⁰ Михайлова О.А., Михайлова Ю.Н. Семантический субъект в русских безличных предложениях // Филологический класс. 2020. Т.25. № 2. С. 96.

⁴⁰¹ Богданова О.В. «Крик» и «У знакомых» А. П. Чехова (варианты, система героев, интертекст) // Известия Южного федерального ун-та. Филол. науки. 2022. Т. 26, № 1. С. 10-24.

остаётся искажённым, обусловленным дрящимся нездоровьем. Как следствие, и рефлексивная память Петра не может быть признана здоровой. Ей присущи свои аномалии.

Ключевую роль в смысловой структуре рассказа играет процесс воспоминания. Как и в рассказе «У знакомых», объяснение этого связано с психологическими особенностями главного героя. Сознание преосвященного Петра обращено преимущественно к прошедшей жизни. Фабульным импульсом к этому послужил приезд матери.

Воспоминания архиерея градуированы в зависимости от промежутка времени, отделяющего его настоящее от прошлого. Первый отрезок равен девяти годам, он определяет время, прошедшее с последней встречи архиерея с матерью, которую «он не видел уже девять лет». После службы преосвященный едет из Старо-Петровского монастыря, где велась служба, через город в Панкратиевский монастырь, где он живёт. Первый монастырь связан с настоящим временем, недостоверно воспринимаемым героем из-за болезни, а второй – с прошлым, которое явственнее и достовернее для архиерея, чем настоящее, потому что не связано с его нынешним нездоровым состоянием. В этом вновь проявляется инверсия, которая предстает у Чехова не только на фразовом уровне в лингвистической форме, но и как особенность художественного миромоделирования.

В русском языке известна форма употребления настоящего времени в значении прошедшего (так называемое «настоящее историческое»). Чехов создает своеобразный художественный аналог такой формы: то, что происходит с архиереем здесь и сейчас, является поводом для обращения его к прошлому. Поначалу воспоминания возникают в сознании героя в синкретичной форме, без конкретизации, их передаёт глагол *думать*: «посидел, всё думая о матери»; читал «молитвы и в то же время думал о своей матери». Незаметно в речевую зону повествователя включается речь героя: «Преосвященный *помнил её с раннего детства*, чуть ли не с трех лет и – как любил!» (С. 10; 188). Постановка тире после союза *и* в приведенной фразе кажется немотивированной. В данном случае тире отделяет и выделяет сознание героя (субъекта памяти) от сознания повествователя (субъекта высказывания): эмоциональная оценка явно принадлежит Петру, отражает его чувства времен раннего детства, но выражает это за героя повествователь. Вслед за приведённой следует фраза, в которой повествователь и герой слиты воедино: «Милое, дорогое, незабвенное детство!». Это уже несобственно-прямая речь, намечающая вторую временную границу. Если объект ближайшего прошлого для архиерея – девять лет назад, то давнопрошедшее время – его трёхлетний возраст. В пространстве между этими временными отсчётами главным образом и будут разворачиваться картины прошлого.

А.Д. Степанов справедливо критикует «соревновательную модель» в интерпретации смысла «Архиерея» (вера-неверие, жизнь-смерть и т.д.), которая заканчивается «победой» одного из компонентов бинарной оппозиции. Как правило, перевес оказывается на стороне оптимистической интенции исследователя. Соглашаясь со многими положениями этой работы, выскажем сомнение в правоте одного из её итоговых выводов: «Перед нами чистая дескрипция, о которой мы писали в самом начале: то, что можно пережить, испытать, но не понять и оценить»⁴⁰². Не может «понять и оценить» свою смерть архиерей, но не автор. Переживание в принципе невозможно вне понимания и оценки. Они могут быть более или менее адекватны, ясно выражены или только намечены, но не отсутствовать как таковые. Бахтин писал об актах понимания и оценки со стороны читателя: «Безоценочное понимание невозможно. Нельзя разделить понимание и оценку: они одновременны и составляют единый целостный акт. Понимающий подходит к произведению со своим уже сложившимся мировоззрением, со своей точкой зрения, со своих позиций. Эти позиции в известной мере определяют его оценку, но сами при этом не остаются неизменными: они подвергаются воздействию произведения, которое всегда вносит нечто новое»⁴⁰³. Нельзя представить понимание и оценку читателя без таковых и со стороны автора. Если нет одного, то не может быть и другого.

⁴⁰² Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 358-359.

⁴⁰³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 366.

Понимание и оценка, связанные с комплексом проблем в «Архиерее», характеризуются пространственностью, диалогичностью и релятивностью. Пространственность предполагает полевую структуру, в которой ключевые понятия проблемы (концепты) являются недостижимыми полюсами. От понимания скрыты лишь крайние точки проблемной ситуации, но оставлено пространство между ними, доступное всегда в той или иной мере ограниченному, субъективному пониманию. Величина понимания зависит от пресуппозиции читателя, характера его установки, особенностей онтологической и аксиологической точек зрения и т.д.

Читатель, как и герой, обретший в конце жизни внутреннюю свободу, волен занимать почти любую позицию в пространстве проблемы, тяготея к тому или иному полюсу, никогда при этом не достигая ни того ни другого. Признать финал рассказа близким к оптимистическому или пессимистическому полюсу, видеть в герое истинно верующего человека или скрытого скептика – это почти равные возможности для читателя. Возможность перемещения сознания реципиента в пространстве проблематики рассказа обуславливает её динамичность и релятивность.

Воспоминания в сознании героя возникают, как и у каждого человека, достаточно хаотично, иногда без очевидной связи друг с другом. Структурирует и порождает их мотивацию повествование рассказа, созидаемая автором модель мира.

Воспоминания архиерея очень разнородны и по-разному представлены. Одни быстро возникают и тут же гаснут, другие отличаются протяженностью: «Преосвященному медленно, вяло вспоминалась семинария, академия» (С. 10; 192). Одни воспоминания рождают положительный эмоциональный отклик, другие – негативный: «Моя мать приехала... – вспомнил он и засмеялся» (С. 10; 189). «Неприятно было вспоминать про рыбу, которую ел за обедом» (С. 10; 192).

Из более или менее сходных вариантов словоупотребления, передающих процесс воспоминания, выпадают несколько фрагментов. Разберем один из них: «И, *быть может*, на том свете, в той жизни *мы будем вспоминать* о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. *Кто знает!*» (С. 10; 195).

Здесь единственный раз употреблена форма будущего времени. С помощью вводной конструкции заявлена субъективная модальность, передающая недостоверность нашего знания о «том свете». Временные рамки максимально раздвинуты и представлены пространством между «далеким прошлым» и неопределенным будущим. Повествователь и герой, а вместе с ними и читатель, объединены формой местоимения *мы*. Риторическое восклицание, завершающее фрагмент и амбивалентно передающее незнание в парадоксальной форме «знания», связано по смыслу с занимающим инициальную позицию вводным компонентом *быть может* и оформляет его в относительно самостоятельную вставную конструкцию. Заметим попутно, что по смыслу этот фрагмент весьма напоминает финал «Трех сестер» и завершающую фразу в пьесе, которую произносит Ольга: «Если бы знать, если бы знать!» (С. 10; 188).

Завершение жизни героя связано с затуханием памяти, с невозможностью вспомнить что-либо: «Долго слышались чьи-то шаги в соседней комнате, и *он никак не мог вспомнить*, кто это. Наконец отворилась дверь, вошел Сисой со свечой и с чайной чашкой в руках» (С. 10; 199).

Если предыдущий фрагмент создавал композиционное кольцо в пределах абзаца, то данная фраза окликает одно из самых первых воспоминаний архиерея, связанное с его детством, о чем говорится в начале рассказа. Фраза закольцовывает большой текстовый фрагмент и фактически завершает жизнь Петра-Павлуши: «Припомнился священник лесопольский, отец Симеон, кроткий, смиренный, добродушный; сам он был тощ, невысок, сын же его, семинарист, был громадного роста, говорил неистовым басом; как-то попovich обозлился на кухарку и выбрал ее: „Ах ты, ослица Иегудиилова!“, и *отец Симеон*, слышавший это, не сказал ни слова и только устыдился, так как *не мог вспомнить*, где в священном писании упоминается такая ослица» (С. 10; 188).

Умирающий архиерей становится похож на анекдотически представленного отца Симеона. Тот и другой в какой-то момент лишены способности вспомнить. Такая смысловая «рифма» создает текстовую структуру, которая характеризуется «взаимопроникновением и взаимопреобразованием иронико-смеховой стихии анекдота и сдержанно-патетической энергии притчи»⁴⁰⁴. Уход из жизни для человека драматичен. Единственным средством возвыситься над этой неизбежностью становится ироническая усмешка. Тональная амбивалентность финала рассказа является не данностью, а лишь потенциальной возможностью, которая требует выводимости на основе реверсивного восприятия текста читателем, поиском смысловой связи отдельных повествовательных частей.

Связывающий все повествование мотив памяти воплощается в рассказе различными средствами. Известно, что по православной традиции усопших поминают на девятый и сороковой дни. В этой связи не случайным оказывается сведение о том, что у матери преосвященного «было девять душ детей и около сорока внуков» (С. 10; 188). Эти числа «актуализирует в ней не только просительницу за всех членов своего материнского рода, но и символическую фигуру носительницы живой памяти об усопших»⁴⁰⁵. Сложность отличает и простую заключительную фразу о памяти: «Через месяц был назначен новый викарный архиерей, а о преосвященном Петре *уже никто не вспоминал*» (С. 10; 201). Фактически здесь представлен лишь один из полюсов пространства памяти. Другой полюс имплицитно порождается рефреном, сопровождающим заупокойную церковную службу – «вечная память».

Итак, начав художественное исследование проблемы памяти, Чехов поначалу опробовал опыт изображения патологического болезненного состояния ее, что нашло отражение в рассказе «Забыл!». Однако художественная амнезия вскоре была оставлена автором. В зрелом творчестве Чехова память становится одним из смыслообразующих мотивов, который позволяет раскрыть различие аксиологических систем героев («У знакомых»). В рассказе «Архиерей» тема памяти получает наиболее полную и глубокую разработку. Попытка эксплицитовать художественный смысл всех воспоминаний героя подводит читателя к возможной формулировке: жизнь – это то, что можно вспомнить. Память является условием самостояния человека, его укорененности в бытии. Память и противостоящее ей забвение создают силовое поле, в пространстве которого читателю, сопричастному жизни героя, даровано право свободного самоопределения, приближения к тому или иному полюсу или отталкиванию от него. Такой подход писателя проявляется и в таких важнейших онтологических вопросах, как вера в Бога и внутренняя свобода человека.

⁴⁰⁴ Тюна В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 58.

⁴⁰⁵ Тюна В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей А.П. Чехова»). Тверь, 2001. С. 40.

Глава вторая Вариации образа доктора в произведениях Чехова

Образ доктора и средства его изображения в «Осколках московской жизни»

В письме А.Н. Плещееву от 14 сентября 1889 года Чехов и в шутку и всерьез заметил: «...кроме романа, стихов и доносов, я всё перепробовал. Писал и повести, и рассказы, и водевили, и передовые, и юмористику, и всякую ерунду, включая сюда комаров и мух для „Стрекозы“» (П. 3; 248). В перечень упомянутых жанров стоит добавить фельетон, которым Чехов овладевал в 1883-1885 гг. на страницах журнала «Осколки». Его редактор, Н.А. Лейкин, приглашая А.П. Чехова к сотрудничеству, писал ему 10.06.1883: «Не желаете ли Вы принять на себя составление „Осколков московской жизни“ в моем журнале, то есть московского обозрения? Писать обозрение я Вас попросил бы два раза в месяц, т. е. через номер и по возможности поюмористичнее. Говорить надо обо всем выдающемся в Москве по части безобразий, вышучивать, бичевать, но ничего не хвалить и ни перед чем не умиляться <...>. Можно брать факты и из газет, но, разумеется, стараться освещать их по-своему. Размер обозрений должен быть от 100—120 строк» (П. 1; 351). «Поюмористичнее» Чехов будет писать обо всем. Разнообразные по тематике, проблематике, типам героев фельетоны Чехова «в целом составили своеобразную энциклопедию Москвы первой половины 80-х гг. XIX в.»⁴⁰⁶.

Не будем забывать, что Чехов в пору сотрудничества с «Осколками» в качестве фельетониста до середины 1884 года был студентом медицинского факультета Московского университета, а после окончания его работал в качестве доктора. Образ доктора появляется в самых ранних произведениях Чехова и пройдет через всё творчество писателя. В мелочишке «Что чаще всего встречается в рассказах, повестях и т.п.» (1880) образ эскулапа, наряду с другими, подаётся как шаблон, поэтому окрашен иронией: «*Доктор с озабоченным лицом, подающий надежду на кризис; часто имеет палку с набалдашником и лысину. А где доктор, там ревматизм от трудов праведных, мигрень, воспаление мозга, уход за раненым на дуэли и неизбежный совет ехать на воды*» (С. 1; 17). Отметим в этой характеристике такой прием создания комического эффекта, как зевгма. Он заключается в соединении разнородных предметов или явлений на правах однородных и однокачественных – «имеет палку с набалдашником и лысину». Образ доктора, вместе с такими, как «тетка в Тамбове», «белокурые друзья и рыжие враги», слуга, «служивший еще старым господам», признаётся чем-то банальным, изжившим себя. О стереотипных и клишированных явлениях нельзя писать всерьез, они нуждаются в ироническом освещении. Чехов изначально выступает как ироник и остается им на протяжении всех лет работы в литературе. Другое дело, что чеховская ирония имеет качественные характеристики: она может быть явной и очевидной, а может быть едва уловимой, имплицитной, нуждающейся в проявлении.

Доминирующая комическая тональность раннего творчества писателя обусловлена литературно-художественным контекстом юмористических журналов 80-х годов позапрошлого века. Студент-медик подмечает самые разные факты из жизни первопрестольной столицы – серьезные, несуразные, странные, вопиющие – и «поюмористичнее» пишет о них. Уже во второй заметке, опубликованной в «Осколках» 16 октября 1883 года, возникает образ доктора.

Отправной точкой для написания фельетона послужил факт «страхования скота от чумы». Земство, которое затеяло это предприятие, «наняло», прежде всего, «старшего ветеринарного врача, с четырехтысячным жалованьем, и трех младших, с жалованьем в 1 200 руб. каждому. Нанявши начальство, нужно было нанять и подчиненных, иначе непонятна была бы роль начальства. Наняли и подчиненных — по взводу фельдшеров на

⁴⁰⁶ Быстрова Т.Е. «Осколки Московской жизни» в творчестве А.П.Чехова // Творчество А.П.Чехова: рецепции и интерпретации. Ростов н/Д., 2013. С. 12.

каждого доктора. Старший врач как нанялся, так и засел в Москве, в центре, чтобы испускать из себя лучи равномерно на всю губернию. Младшие врачи куда-то попрятались» (С. 16; 37). Одно из средств создания комического эффекта в данном фрагменте издавна известно в литературе. Оно связано с повторением и варьированием слов, имеющих общий корень – *наняло, нанявши, нанять, наняли, нанялся*.

Одной из благородных, достойных уважения форм университетской жизни во времена Чехова было существование «Общества вспомоществования недостаточным студентам». Суть его деятельности ясна из названия. Предполагалось, что по окончании университета выпускники его, вставши на ноги и сделав карьеру, возвратят свои долги и даже что-то добровольно внесут в пользу других пока еще обучающихся «недостаточных студентов». Фельетон, посвященный проблеме этого общества, начинается с «загадки». Появляются герои, но они не названы, а лишь указана одна их особенность: «Поедают они у Оливье жирные, двухрублевые обеды, женятся на богатых купчихах, пьют монахор, глотают устриц... И устрицы лезут им в глотку!» (С. 16; 59). Фрагмент этот выделен в отдельный абзац. Абзацирование – одно из важных художественных средств у Чехова. Переход от одного абзаца к другому может быть в некоторых случаях уподоблен паузе, которая хотя бы на краткий промежуток времени рождает напряжение, создает эффект ожидания читателем продолжения. В драматургии Чехова эти функции будет выполнять ремарка – *пауза*.

После прозаической паузы, созданной за счет перехода от одного абзаца к другому, в фельетоне появляются герои: «Я говорю о благополучно витийствующих прокурорах, плачущих за человека защитниках, добродетельных педагогах, *неустанно визитирующих докторов*, вообще о всех тех, которые когда-то были „недостаточными“ и брали займы у Общества вспомоществования недостаточным студентам. Это общество собирается петь свою лебединую песню. <...> Господа прокуроры, *доктора и педагоги* не находят нужным платить обществу свой долг. Некогда им думать о каких-нибудь – фи! – пятидесяти, ста рублях! Они заняты своею сытостью. И устрицы лезут им в глотку!» (С. 16; 59). В данном фрагменте комизм, приправленный едкой иронией, создается иным способом. Каждому социальному типу приписано качество, воспринимаемое в данном контексте как постоянный эпитет, который неразрывно связан с определяемым словом и образует с ним устойчивое выражение – прокуроры «витийствующие», педагоги «добродетельные», защитники, «плачущие за человека», доктора, «неустанно визитирующие». По-своему этот прием отразится в беллетристике Чехова. К заглавному герою позднего рассказа «Ионыч» (1898) характеристика, данная в журнальном фельетоне, может быть применена на правах имплицитной, подразумеваемой. Обеспечивается она за счет системного единства творчества Чехова.

Отличается ли юмор Чехова-фельетониста от юмора в его прозе и драматургии, а также от юмора коллег по перу, в том числе редактора «Осколков»? Между жанрами фельетона, рассказа-сценки, миниатюры у Чехова, безусловно, есть преемственность и общность. Отличие же от других авторов, несомненно, есть. В.Б. Катаев, сравнивая юмор Чехова и Лейкина, замечает: «В отличие от лейкинского юмора, в основе юмора Чехова лежит не просто наблюдательность, меткость деталей, живость языка и т. п., а определенная концепция жизни...»⁴⁰⁷.

Концептуальность обусловлена способностью Чехова рассматривать то или иное критикуемое явление в масштабе не только Москвы, но и страны в целом, за фактами и частностями увидеть проявление закономерностей. Поэтому некоторые фрагменты «Осколков московской жизни» и сегодня читаются как актуальные. Есть и еще одна особенность проявления концептуальности чеховских вещей. Если у Лейкина его произведения никогда не перерастали во что-то более значительное в художественном отношении, то у Чехова открытия и наблюдения, накапливавшиеся в «мелочишке», затем переходили в трансформированном и переработанном виде в «большую» литературу.

⁴⁰⁷ Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 25.

В свете всем известных современных событий, связанных с ковидом, по-новому прочитывается заметка Чехова-врача, написанная им едва ли не полтора столетия назад: «Независимо от нашего хромящего на обе ноги статистического бюро *всему миру известно, что москвичи любят помирать*. В смертельном отношении Москва стоит выше всех европейских и азиатских городов, чем, конечно, и объясняется то обстоятельство, что *наши бесчисленные доктора* играют не иначе, как по большой, и *наши гробовщики* выдают замуж дочек не иначе, как с стотысячным приданым. Процент смертности у нас превышает сорок на тысячу. Парижане и лондонцы, у которых этот процент не превышает двадцати, могут подумать, что у нас целый год свирепствует холера или чума» (С. 16; 98). Выделенное курсивом первое выражение являет собой парадокс, который создается совмещением несовместимого – любви и смерти или точнее – любви москвичей (и, конечно, шире – россиян) к смерти. «Как правило, с парадоксом связаны две речевые фигуры: каламбур и оксюморон»⁴⁰⁸. В данном случае имеет место оксюморон. Парадоксальное совмещение несовместимых начал далее получает продолжение в паре главных героев. Это *бесчисленные доктора* и *гробовщики*. При этом второе слово уже не имеет при себе эпитета, но подразумевает его на основе параллелизма субъектов описания. Очевидно, что и гробовщики, как и доктора, тоже бесчисленны. Закон экономии речевых средств Чеховым неукоснительно соблюдается.

В рассказе «Смерть чиновника» (1883), опубликованного в том же журнале «Осколки», что и фельетон, нет образа доктора, но реализована сходная особенность москвичей, которые «любят помирать». Можно сказать, что Иван Дмитрич Червяков, не важно москвич он или нет, умирает не без удовольствия. Если рассказ связать с фельетоном, то комический эффект обоих текстов заметно усилится. Так в пространстве чеховского гипертекста реализуется художественная синергия. Тут же отметим сходную по структуре другую фразу из «Осколков московской жизни»: «*Московские доктора* любят жениться на богатых купчихах» (С. 16; 112). Художественный приём, рождающий комический эффект, может быть назван обращённым канонем. Во фразах такого рода сформулирован некий «закон», который нельзя объяснить логически и который носит условный характер.

Рефлексия по поводу литературного творчества содержится не только в письмах Чехова, но и в его фельетонах. В тексте, отмеченном 24 ноября 1884 года, есть «осколок», посвященный беллетристам, пишущим для газет: «Наши газеты разделяются на два лагеря: одни из них пугают публику передовыми статьями, другие — романами» (С. 16; 131). Романы, которые пугают публику, должны отвечать определённым требованиям, как формальным, так и содержательным: «Страшна фабула, страшны лица, страшны логика и синтаксис, но знание жизни всего страшней... <...> В завязке кровопролитие, в развязке тетка из Тамбова, кузина из Саратова, заложенное именьё на юге и *доктор с кризисом*. Психология занимает самое видное место. На ней наши романисты легавую собаку съели. Их герои даже плюют с дрожью в голосе и сжимая себе „бьющиеся“ виски...» (С. 16; 132). И.Е. Гитович в примечаниях к академическому собранию сочинений верно заметила: «Для юмористики раннего Чехова характерна повторяемость фактов, реалий. Явление, злободневное событие, упомянутое в фельетоне, шуточном календаре, может снова всплыть в рассказе, „картинках“, „мыслях“, „филологических заметках“, мелочах типа „кое-что“. Эти понятные при многописании „автоплагиаты“ облегчают атрибуцию» (С. 18; 202-203). Для нас в данном случае важна не атрибуция, а системное единство всех текстов Чехова, складывающихся в единый гипертекст, скрепленный единством тематики, проблематики, героев и поэтики.

Через три года после заметки «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.д.» Чехов фактически повторяет себя в фельетоне едва ли не дословно. Повторение это идет не от недостатка фантазии автора, а от константности современной Чехову жизни и отражающей ее литературы со статичным набором образов. Сохраняется в этом перечне

⁴⁰⁸ Лю Хуан-Син Каламбур у А. П. Чехова // Чеховская карта мира. Мелихово, 2015. с.420.

шаблонов «доктор с кризисом». Вплоть до последних своих произведений Чехов будет использовать эти образы. Вспомним «Вишневым сад» и «заложенное имение», вокруг которого разворачивается интрига пьесы. Не забудем о том, что один из вариантов спасения сада, который предлагает Гаев, заключается в том, чтобы «поехать в Ярославль и попытаться счастья у *тетушки-графини*» (С. 13; 212). Здесь очевидна вариация знакомой читателю «тетки из Тамбова». В «Дяде Ване» и «Трёх сестрах» образы Астрова и Чебутыкина содержат смысловые обертоны, которые были ранее у фельетонной фигуры «доктора с кризисом». Конечно, все перечисленные образы не являются лишь комедийными. В зрелом творчестве Чехова на первый план выходит драматическое начало, однако при этом писатель так или иначе намекал на интонационную амбивалентность образов-персонажей и предметных реалий. Будучи извне драматическими, они создаются на комедийной подкладке, не всегда ощутимой, но вносящей существенные коррективы в смысл текста и требующей творческой активности от его читателя.

*Мнимый доктор и его речевая маска
в произведениях Чехова и в русской юмористике конца XIX века*

Комический аспект изображения доктора является одним из самых распространенных в искусстве: «Образ врача в обществе был в большей степени мифологическим, и фольклорная традиция <...> изображала врача как привычный объект комедийного и небезобидного вышучивания»⁴⁰⁹. Активным действующим лицом доктор был в комедии дель арте, а также в литературе классицизма, вспомним в этой связи, например, комедию Мольера «Мнимый больной».

В русской литературе конца XIX века образ врача стал восприниматься как узнаваемый типаж с определённым набором характеристик, в таком виде он становится персонажем в массовой литературе. Одним из вариантов комического образа врача стал мнимый доктор. Проявлением и маркером его были игровое поведение и речевая маска. Функция речевой маски, как и реальной, – сокрытие подлинного лица говорящего.

Понятие «речевая маска» активно исследуется в отечественной филологии. Одним из первых это понятие использовал Ю.М. Лотман⁴¹⁰. М.В. Шпильман определяет речевую маску как «особый тип коммуникативной стратегии, основанной на временной и ситуативной эксплуатации чужого языкового образа, который говорящий реконструирует и присваивает с определённой целью; это имитация чужого речевого поведения, включающая иную манеру речи, иной лексикон, предполагающая иную языковую картину мира»⁴¹¹.

Для нас в феномене речевой маски важнее другой аспект – то, что она представляет собой диалогизированный гибрид, возникающий вследствие расхождения своей речи героя с чужой. Гибридная природа речевой маски связана с относительной константностью речи героя и динамическим характером речевой маски, которую можно то «снимать», открывая своё истинное лицо, то вновь «надевать» её. Выделяться речевая маска может только на фоне речи героя, органично присущей ему.

Следует различать речевую маску, возникающую в реальной действительности, от маски в литературе. Во втором случае она специально создается автором произведения и служит реализации определённой художественной задачи. Дадим наше определение: *речевая маска в литературе – это намеренно создаваемый автором диалогизированный гибрид двух речевых манер героя, одна из которых относительно константна и органична для него, а другая обусловлена временной ситуацией и характерна для какого-либо лица или социально-профессионального типа, чужого для героя.*

⁴⁰⁹ Богданов К.А. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры XVIII-XIX веков. М., 2005. С. 384.

⁴¹⁰ Лотман Ю.М. Речевая маска Слюня // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С.88–90.

⁴¹¹ Шпильман М.В. Коммуникативная стратегия «речевая маска» (на материале произведений А. и Б. Стругацких). Автореф. дис. канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. С.6-7.

Юмористические журналы России переживали издательский бум в 80-900-е годы позапрошлого века. Все они были рассчитаны на невзыскательного читателя и ставили задачу развлечь и позабавить его. Авторы, писавшие в них, не могли обойти фигуру эскулапа, изображая его в разных сюжетно-фабульных положениях.

Н.А. Лейкин, редактор и издатель популярного юмористического журнала «Осколки», прекрасно знал запросы массового читателя. В рассказе-сценке «Два доктора», вошедшем в его книгу «Гуси лапчатые», он создаёт зарисовку нравоописательного характера. Следуя жанровому клише, Лейкин сразу определяет место и время действия: это дача в Павловске, где на балконе сидят мужа и жена. Вздорная барыня хочет добиться от мужа, чтобы они, как и всё «дачное общество», поехали на Иматру. Муж сопротивляется этому плану, мотивируя отказ большими расходами. В ответ жена устраивает истерику: «Ах, ах, умираю! Доктора! Доктора! – взвизгнула жена, схватилась за грудь, и, застонав, заметалась на кресле»⁴¹². Мужу приходится позвать доктора. Один доктор говорит, что серьезного повода для применения им медицинских знаний нет, и отказывается от гонорара. Вызывают другого доктора, который ведёт себя как опытный психолог и для которого важнее всего деньги, а потому он подыгрывает вздорной барыне:

– Ну да... Я не ошибся. У вас в висках стучит, сударыня?

– О, да... Доктор, я ужасно страдаю, – прошептала пациентка.<...>

– Гм... Вообще сильное уменьшение красных кровяных шариков и избытие белых...

Покажите ваш язык! Язык в порядке... У вас нервы... Сильные приступы нерв... Вы чересчур впечатлительны. Это тоже от неправильного отправления некоторых функций. Надо вам, мосье, успокаивать свою супругу, быть с ней посписходительнее...»⁴¹³.

Второй доктор не отказывается от «кредитки» за визит. Мнимая больная и мнимый доктор, таким образом, оказываются взаимосвязаны, ведь только в таком варианте возможен успех их действий. В рассказе Лейкина герой не переходит от одного профессионального статуса к другому, но доктор доктору рознь. Герой надевает речевую маску эскулапа, тонко чувствующего женскую нервную натуру. Лживость поведения пациентки зеркально отражается в лживости доктора.

А.И. Введенский в биографическом очерке, посвященном тридцатилетию творчества Лейкина, заметил, что тот обладает «дарованием карикатуриста, а не психолога-художника. С ним, с этим внешним дарованием, трудно создать что-нибудь серьезное, что могло бы остаться надолго в литературе. Он – служитель минуты»⁴¹⁴. Слова критика в полной мере оправдались. К творчеству Лейкина обращаются, прежде всего, для воссоздания литературного контекста конца XIX века.

Вариации типа мнимого доктора представлены в рассказе-сценке А.В. Амфитеатрова «Как нас лечат», опубликованном в журнале «Будильник». Сюжет произведения незамысловат. Интрига намечается в первой же фразе: «Семён Карпович Лучков, домовладелец, объелся на собственных своих именинах заливным поросёнком и заболел»⁴¹⁵. Мнимый больной перебирает докторов, всё более дорогих и авторитетных, однако никто не может помочь страждущему. Вначале это студент, подрабатывающий у Лучкова репетитором его сына, потом приглашается «трехрублёвый эскулап», следом за ним вызывают профессора с ассистентом. Но и те не в силах помочь бедняге, которому от принимаемых лекарств становится только хуже.

Визиты профессора Колпакова доводят объевшегося домовладельца почти до смерти: «Колпаков с ассистентом ездят день, другой, третий – Семёну Карповичу не лучше. Игривость ассистента мало-помалу превращается в суровость, „дескать, что ж ты, такой-сякой, не выздоравливаешь, коли мы тебя лечим по всем правилам искусства?“ Колпаков

⁴¹² Лейкин Н.А. Два доктора // Лейкин Н.А. Гуси лапчатые. СПб., 1881. С.195.

⁴¹³ Там же. С. 198.

⁴¹⁴ Введенский Арс. Современные литературные деятели. Николай Александрович Лейкин // Исторический вестник. 1890. Т. XL. С. 636.

⁴¹⁵ Амфитеатров А.В. Как нас лечат // Будильник 1886. № 32. С. 377.

скисает окончательно и каждый раз, прощаясь с больным, глядит на него пристально и замысловато, как будто хочет сказать: „Ишь ты! Никак, я тебя, брат... того... залечил?“»⁴¹⁶. Последним приглашается доктор Храбров. Взяв за визит самый большой гонорар, он констатирует близкую смерть Лучкова, разрешая домовладельцу, фатально пострадавшему от заливного поросёнка, есть всё, что тот любит. В конце автор просто прерывает цепочку однородных эпизодов, мотивируя это смертью героя.

Образ мнимого доктора мог быть реализован и в драматических жанрах. Действие одноактной шутки И. Л. Щеглова «Доктор принимает» происходит в доме доктора Шварцкопфа, которого слуга Феоктист характеризует как «упругого немца». Несмотря на приёмный день, доктор собирается уехать на дачу, потому что его «взбаламутила» жена, которую служанка Поля обозначает словом «капризон». Феоктист и Поля, влюблены друг в друга. Для женитьбы Феоктисту не хватает «какой-нибудь сотняги» рублей. Будучи в Таганроге без работы, он «к актерской труппе примазался, благородных господ изображал». Воспользовавшись отсутствием настоящего доктора, Феоктист решает сыграть роль доктора, чтобы быстрее добрать денег и жениться на Поле.

Мнимому доктору кажется, что ему будет легко обмануть наивных пациентов: «Слава богу, жимши при докторе, да не натаскаться учености... Всю эту там разную патологию, физиологию и прочую ерунтологию я с тоски даже очень часто перелистывал, и все самые крепкие слова у меня как сейчас в голове путаются!»⁴¹⁷.

Далее следует череда приёмов мнимых больных мнимым доктором. Первым пациентом Феоктиста становится учитель Ерофеев, страдающий «диплопсией», то есть двойным видением объекта. Он видит Феоктиста двояко – доктором и подобием животного: «Это, может быть, очень странно, но мне кажется, что вы... хам... (*Конфузится и запинаяется*) хам-мелеон!..». Мнимый доктор догадывается, что Ерофеев – пьяница. На это намекает его говорящая фамилия: по Далю, *ерофеич или ерошка* – это «водка, настоящая травами»⁴¹⁸. Эскулап и пациент вместе выпивают по три рюмки водки, после чего «больной» чувствует себя намного лучше. В качестве «рецепта» Феоктист советует пациенту перейти с водки на коньяк.

Следующей пациенткой мнимого доктора оказывается «кисейная барышня». У нее настолько обостренное обоняние, что, войдя в кабинет, она тут же уловила запах лука, и от этого ей становится дурно: «Ах, я не могу слышать запах луку... я не могу... мне дурно! (*Жеманно шатается. Феоктист подхватывает ее и укладывает на кушетку*)». Придя в себя, барышня говорит о себе: «Ах, я такая нежная... я такая нежная – чуть что неделикатное в воздухе... мне сейчас дурно!.. Даже на улице, если я услышу просто нехорошее слово – со мной непременно сейчас обморок!.. (*Отдает стакан*). Мы, женщины, право, такие слабые, такие беспомощные; не знаю, что бы с нами было без посторонней поддержки! (*Мерцает глазами*)»⁴¹⁹. Определить точно, что у неё болит, «кисейная барышня» не может. Мнимый доктор и в этом случае находит правильное лечение, решая «возбудить субтильную конструкцию» пациентки полковой музыкой. Герои танцуют польку, после чего барышня чувствует себя вполне здоровой и награждает героя деньгами. Далее следует еще ряд комических ситуаций. Заканчивается пьеса приездом настоящего доктора и разоблачением доктора мнимого.

Таким образом, авторы, работавшие в рамках массовой юмористической литературы, использовали стародавние приемы во имя достижения главной задачи – во что бы то ни стало рассмешить читателя, или хотя бы вызвать улыбку на его лице. Создаваемые ими сюжетные ситуации отличаются простотой. Одним из главных приемов создания комизма в их произведениях служила языковая игра.

⁴¹⁶ Там же. С. 378.

⁴¹⁷ Щеглов И. Доктор принимает // Щеглов И. Веселый театр. СПб., 1901. С. 199.

⁴¹⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 тт. Т.1. М., 1989. С. 591.

⁴¹⁹ Щеглов И. Доктор принимает. С. 209.

На фоне традиционного изображения докторов Лейкиным, Амфитеатовым, Щегловым очевиднее становится новаторство Чехова. Его рассказ «Сельские эскулапы» (1882), впервые опубликованный в журнале «Свет и тени», вошел в хрестоматийный фонд русской литературы и стал одним из самых известных произведений писателя. Рассказ внешне следует традициям «осколочной» литературы. Автор буквально в трех словах определяет место и время действия: «Земская больница. Утро». Далее намечается интрига рассказа: «За отсутствием доктора, уехавшего со станом на охоту, больных принимают фельдшера: Кузьма Егоров и Глеб Глебыч» (С. 1; 126). То есть изначально задана ситуация подмены – два фельдшера выступают в роли докторов.

Современный читатель может посчитать, что доктор и фельдшер являются близкородственными специальностями. Однако в позапрошлом веке между ними было существенное различие. Доктором мог стать только выпускник университета, получивший фундаментальное медицинское образование. В отличие от него, специальность фельдшера выросла из цирюльника, в обязанности которого входило кровопускание, а также лечение мелких травм.

В словаре Брокгауза и Ефрона есть статья «Фельдшера и фельдшеризм»: «В начале XIX стол. обязанность подготовки Ф. была возложена на городских и уездных врачей, и только около середины столетия стали возникать специально фельдшерские школы. <...> Пансионеры школы обязаны по окончании курса срочной службой в земстве, при больницах и т. д. Из ст. 561 Врачебного устава следует, что *по рецептам Ф. отпуск лекарств из аптек воспрещается*»⁴²⁰. Фельдшеры находились в прямом подчинении у докторов, и сфера их деятельности была достаточно ограничена.

Вся соль «Сельских эскулапов» заключается в том, что герои вместе со сменой профессионального статуса утрачивают органичное «фельдшерское» поведение, а взамен обретают поведение «докторское», оказывающееся игровым, но только с позиции автора. Героям кажется, что они по-настоящему пребывают в роли докторов, автор же представляет их деятельность в комическом свете. Переход фельдшерами из одного положения в другое влечет за собой перемену как в поведении, так и в их речи:

Подходят мужик с закутанным лицом и „бас“ Михайло.

– Кто таков?

– Иван Микулов.

– А? Как? Говори по-русски!

– Иван Микулов.

– Иван Микулов! Не тебя спрашиваю! Отойди! Ты! Звать как?

Михайло улыбается.

– Нешто не знаешь? — спрашивает он.

– Чего же смеешься? Чёрт их знает! Тут некогда, время дорого, а они с шутками!

Звать как?

– Нешто не знаешь? Угорел?

– Знаю, но должен спросить, потому что форма такая... А угореть не от чего... Не такой пьяница, как ваша милость. Не запоем пьём... Имя и фамилия?

– Зачем же я стану тебе говорить, ежели ты сам знаешь? Пять лет знаешь... Аль забыл на шестой?

– Не забыл, но форма! Понимаешь? Или ты не понимаешь русского языка? Форма!» (С. 1; 196-197).

Речевые портреты эскулапствующих строятся на постоянном перебое докторского начала фельдшерским. Из разговора ясно, что в повседневной жизни Глеб Глебыч и «бас» Михайло относятся к одной социальной страте и уже пять лет знакомы друг с другом. Пациент видит перед собой фельдшера, тогда как тот идентифицирует себя с доктором Иваном Яковлевичем. И как доктор не знает Михайлу, так и Глеб Глебыч не хочет

⁴²⁰ Борткевич В.О. Фельдшера и фельдшеризм // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб: 1902. Т. XXXV. С. 443.

признавать в пациенте своего знакомого и, скорее всего, собутыльника. Слово «форма» является для доктора сакральным, стоящим над ним и определяющим его поведение. Это хорошо усвоил фельдшер и вслед за доктором тоже признаёт «форму» чем-то незыблемым. Художественная изобретательность приведенного диалога заключается в том, что подтекстно возникает третий речевой портрет – отсутствующего героя. Это уехавший на охоту настоящий доктор. Глеб Глебыч копирует его ухватки и речь. Так, лексика опроса пациента и сопровождающая его раздражительная интонация являются калькой речи доктора: «А? Как? Говори по-русски!».

Мнимость докторов проявляется и в их практике. Анамнез болезни и диагностика проводятся быстро и просто:

«В приемную входит маленькая, в три погибели сморщенная, как бы злым роком приплюснутая, старушонка. Она крестится и почтительно кланяется эскулапствующему.
<...>

– Животом страдаешь?

– Страдаю, батюшка...

– Так... А ну-ка потяни себя за нижнюю веку! Хорошо, довольно. У тебя малокровие... Я тебе капель дам... По десяти капель утром, в обед и вечером.

Кузьма Егоров садится и пишет рецепт:

„Rp. Liqueur ferri 3 гр. *того, что на окне стоит, а то, что на полке Иван Яковлич не велели без него распечатывать по десяти капель три раза в день Марьи Заплаксиной*“» (С 1; 198).

Несмотря на то, что отпуск рецептов фельдшерам законодательно запрещен, герой смело его выписывает, опираясь на подсмотренное поведение доктора. Рецепт его показателен во многих отношениях. Переход «эскулапствующего» с латыни на русский язык свидетельствует о том, что пациентка неграмотная и не сможет прочитать написанного. Комический эффект рецепта создается за счет макаронического стиля и разнообразия псевдонаучного и разговорного дискурсов. «Лекарство от всего» находится не где-то в другом месте, а тут же, в земской больнице.

Часть того, что Кузьма Егоров написал в рецепте, он мог бы сказать вслух находящемуся рядом Глебу Глебычу, но не делает этого, так как это выдаст его как мнимого доктора. Поэтому рецепт трансформируется в жанровую форму записки, адресованной понимающему товарищу. Отметим попутно, что литературным предшественником такого рода текста в «Ревизоре» является письмо городничего жене, написанное на счете из трактира.

И вновь сквозь текст рецепта проглядывает лицо отсутствующего доктора. Очевидно, уезжая на охоту, он благословил на врачебную деятельность оставшихся фельдшеров, оставив им краткую инструкцию, что можно делать, а чего нельзя. Не факт, что на окне стоит «Liqueur ferri», который выписал ставший на время «терапевтом» Кузьма Егоров. Прописываемое им лекарство замещено указательным местоимением – «того, что на окне стоит». Скорее всего, это нечто такое, что можно безбоязненно принимать всем. Дополнительной страховкой от врачебной ошибки является то, что лекарство прописывается в минимальных дозах – «по десяти капель три раза в день». Фактически Марье Заплаксиной дали плацебо, которое может помочь ей в лучшем случае психологически.

Таким образом, рассказ-сценка объединяет всех троих героев авторской иронической оценкой – «сельские эскулапы». Чехов не ограничивается задачей рассмешить читателя; помимо прочего, им создаётся картинка провинциальных нравов с лёгкой латентной критикой интеллигенции. Важен еще один момент: образ мнимого врача создает не просто писатель, а в ту пору студент медицинского факультета Московского университета, то есть человек, профессионально постигающий врачебное дело.

В 1884 году в журнале «Осколки» Чехов публикует рассказ «Хирургия». Фабульная мотивировка его тоже связана с отъездом доктора: «Земская больница. За отсутствием доктора, уехавшего жениться, больных принимает фельдшер Курятин, толстый человек лет

сорока...» (С. 3; 40). Если в первом рассказе генератором комизма была по преимуществу речь героев, то в «Хирургии» им становится действие. Фельдшеру Курятину нужно удалить больной зуб у дьячка Вонмигласова. У обоих героев говорящие фамилии, реализующие смысловой потенциал в их действиях. Известен ряд идиом, начинающихся с тезиса «курица – не птица...» и имеющих ситуативное продолжение. Читатель рассказа подводится к простому выводу, который можно сформулировать с помощью продолжения поговорки: «Курица – не птица, фельдшер – не врач».

Пример мнимого доктора есть и в незавершенном водевиле Чехова «Ночь перед судом». В нем разворачивается ситуация встречи на постоялом дворе супружеской пары Гусевых и некоего Зайцева. Последний мнит себя опытным обольстителем и хочет завести мимолетную интрижку с Зиночкой Гусевой, для чего притворяется доктором: «Позвольте ваш пульс! (*Щупает пульс.*) Гм... М-да... (*Пауза*). Что вы смеетесь?» (С. 12; 229). Смех Зиночки свидетельствует, что она сразу раскусила Зайцева, потому что тот берёт её за руку не по-докторски, а по-мужски и ничего не может сказать про пульс «больной»: «Вы не обманываете, что вы доктор?» (С. 12; 229). В конце концов, мнящий себя обольстителем мнимый доктор оказывается в сетях опытной Зиночки. водевильная путаница в «Ночи перед судом» создается с помощью игры разными речевыми масками и их постоянной сменой: из-под маски мнимого доктора проглядывает неудачный обольститель, а из-под маски жертвы настоящая женщина-вамп⁴²¹.

В позднем творчестве Чехова фигура мнимого доктора не исчезает, а существенно усложняется и редуцируется. Так, заглавный герой «Ионыча» из настоящего земского врача эволюционирует в подобие «языческого бога». Его врачебная практика в финале вытеснена мыслями о накоплении и преумножении капитала. Врачевание докторов Астрова, Дорна, Чебутыкина тоже нельзя признать образцовым, они сохраняют в своем образе едва заметные следы связи с фигурой мнимого доктора.

Итак, комически изображенный мнимый доктор был одним популярных образов в русской юмористике конца позапрошлого века. Он предполагал наличие парного с ним образа – мнимого больного. Ведущим художественным средством их изображения служила речевая маска на основе гибридизации своего языка с чужим, который присваивался героем в определенной ситуации. Писатели-юмористы конца XIX века, произведения которых можно отнести к массовой литературе, создавали свои образы в рамках сложившейся традиции, переродившейся в набор трафаретов. Все они недооценивали творческую активность читателя, преподнося ему готовые решения. Чехов занимает двойственное положение по отношению к современникам-юмористам: работая в юмористических журналах, он поневоле должен был соблюдать их художественные установки.

Вместе с тем автор «Сельских эскулапов» доводит канон изображения мнимого доктора и мнимого больного до логического передела. Изживание этих давних образов не означает абсолютного отказа от них. В творчестве зрелого Чехова фигура мнимого доктора существенно усложняется и обретает амбивалентный характер. Авторская ирония и дериваты смеха в поздних произведениях писателя актуализируют имплицитную генетическую связь с архетипом.

«Ионыч» А. П. Чехова и «Ионыч» Ф. Д. Нефёдова

В одном из номеров журнала «Северный вестник» можно увидеть знакомое название «Ионыч». Однако это произведение не Чехова, а другого автора – Ф. Д. Нефёдова. Естественно возникает вопрос: это случайное совпадение или же за тождеством названий стоит нечто большее?

⁴²¹ См.: Кубасов А.В. Гендерлект в драматическом этюде Чехова «Ночь перед судом» // Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем. 2018. № 4. С. 77–87.

Произведение Нефёдова, появившееся в 1888 году, предшествует рассказу Чехова, напечатанному в «Ежемесячных литературных приложениях к журналу „Нива“» десятилетие спустя, в 1898 году. Рассказ Нефёдова был опубликован в «Северном вестнике» в ту пору, когда Чехов только начинал активное сотрудничество с журналом и, скорее всего, внимательно читал публикуемые в нём материалы. «Ионыч» Нефёдова напечатан в седьмом и восьмом номерах журнала за 1888 год⁴²², в шестом номере вышла повесть Чехова «Огни»⁴²³, а «Степь» – в третьем номере⁴²⁴. Публикация произведения Нефёдова и двух повестей Чехова в одном и том же журнале – первая посылка, побуждающая внимательнее всмотреться в текст первого «Ионыча».

Творчество Филиппа Диомидовича Нефёдова (1838-1902) не часто, но все-таки становилось предметом рефлексии современной ему критики. М.А. Протопопов, отзываясь на выход второго тома собрания его сочинений, характеризовал писателя следующим образом: «...скромный бытописец (так – А.К.) довольно специальных и однообразных сфер русской действительности»⁴²⁵. Правда, следом критик сглаживал свою суровую оценку другой, более позитивной, обусловленной содержанием текущей «литературной борьбы»: «„Сочинения“ г. Нефёдова представляют собой очень заметное литературное явление и не только заметное, но и симпатичное. Среди лжи декадентства, бессильных претензий символизма, самодовольной пустоты поборников и адептов безыдейного искусства, правдивые, осмысленные и проникнутые тёплым человеческим чувством рассказы г. Нефёдова производят решительно освежающее впечатление»⁴²⁶.

Протопопов причисляет Нефёдова, наряду с А.И. Левитовым, А.И. Эртелем и В.А. Слепцовым, к типу писателей-разночинцев, отличая его от типа писателей-народников. Претензии критика к Нефёдову отчасти похожи на те, что предъявляли Чехову: у обоих не находили отражения «идеала»: «Г. Нефёдов любит и живописует своих маленьких героев, не мудрствуя лукаво. Определённого общественного идеала вы напрасно стали бы искать у него»⁴²⁷.

В редких современных работах о творчестве Нефёдова в большинстве случаев оно изучается в контексте очерковой прозы писателей-народников⁴²⁸, при этом анализируемый очерк остается вне поля зрения исследователей.

«Ионыч» Нефёдова снабжен подзаголовком, определяющим его жанровое содержание: «Из жизни и нравов лесного края». Это этнографический очерк, в котором публицистический дискурс сочетается с художественным при доминировании очеркового начала: «Очерки Наумова и Нефёдова отличают ярко выраженные черты этнографизма и бытовизма»⁴²⁹.

Место действия очерка – Заволжская сторона. Повествование в начале произведения ведется от второго лица, что позволяет приблизить читателя к изображаемому миру, сделав его своеобразным спутником рассказчика. Рассказчик же предстает в роли этнографа и своеобразного экскурсовода: «Что прежде всего останавливает *ваше* внимание, когда *вы* въезжаете в селения поморцев, – это хорошая стройка...» и т. д. (С. 7; 2).

⁴²² Нефёдов Ф.Д. Ионыч (Из жизни и нравов лесного края) // Северный вестник. 1888. № 7. С. 1 – 54; 1888. № 8. С. 1 – 48. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием номера журнала и страницы.

⁴²³ Чехов А. Огни // Северный вестник. 1888. № 6. С. 1 – 36.

⁴²⁴ Чехов, А. Степь // Северный вестник. 1888. № 3. С. 75 – 167.

⁴²⁵ Протопопов М. Новые книги. Сочинения Ф. Д. Нефёдова // Русское богатство. 1895. № 2. С. 63 (второй пагинации).

⁴²⁶ Там же. С. 63.

⁴²⁷ Там же. С. 64.

⁴²⁸ Капустин Н.В. Творчество Ф. Д. Нефёдова в литературном процессе второй половины XIX века. Автореф дис. ... канд. филол. наук. Л., 1985. 19 с. Крылов В.Н. Путевые очерки Ф. Д. Нефёдова (поэтика народнического травелога) // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. № 1–2. С. 214–217.

⁴²⁹ Горячкина М.С. Художественная проза народничества. М., 1970. С. 152.

Один из поморцев вводит рассказчика в новую для него сферу деревенской действительности и заочно представляет ему Ионыча: «*Материал хороший соберете. Особенно богата бытовая сторона. Надо будет вас познакомить с Ионычем – поморским архиереем, как называет его отец Петр. Не знаю, поправился ли только старик – хворал!*» (С. 7; 5). Конфликт заключается в том, что священник Пётр видит в простом мужике Ионыче, не имеющем церковного сана, конкурента, который отбивает у него паству, так как к нему ходят «вятские переселенцы, а уренские к Ионычу ходят молиться» (С. 7; 7).

Рассказчик очерка Нефёдова персонифицирован, у него есть имя и отчество. Священник Пётр обращается к нему: «*Вот, Дмитрий Павлович, если б вы посмотрели, какой выезд у Ионыча: в коляске с фореитором катается!.. Я потому и прозвал его поморским архиереем!*» (С. 7; 8). Из слов священника ясно, что Ионыч, как и другие близкие ему обитатели «лесного края», переселенец, своими корнями связанный с русским Севером: «С Белого моря наши прапрадеды вышли» (С. 8; 4).

В очерке описывается бытовая сторона заволжских старообрядцев, их повседневная жизнь. Этнографический очерк Нефёдова в жанровом и содержательно-смысловом отношении существенно не отличается от подобных произведений других авторов. Как и многим произведениям народнической литературы, ему свойственны описательность, элементы натурализма и схематичность образов. Новым можно признать тип заглавного героя произведения. Потому он и мог привлечь внимание Чехова.

Очерк «Ионыч» объёмен: редакция журнала поместила его в двух номерах. Если отвлечься от этнографической стороны и обратиться к событийному аспекту произведения, то он довольно незамысловат и связан с решением актуальных для обитателей «заволжской стороны» проблем – земли и мужицкого пьянства.

Предваряя сравнительный анализ двух «Ионычей», остановимся на единственной характеристике Нефёдова, данной Чеховым. Она отражена в «Литературной табели о рангах» (1886), где Нефёдов отнесен к одному из самых низких «чинов». Он замыкает ряд «губернских секретарей», куда также входят «Нотович, Максим Белинский, Невежин, Каразин, Венгеров» (С. 5; 143). Вероятно, какие-то произведения писателя были так или иначе известны Чехову и до «Ионыча», но не произвели на него особого впечатления. В письмах Чехова фамилия Нефёдова не встречается.

В содержательном плане очерк Нефёдова может быть соотнесён с романом П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» (1871-1874), который упомянут Чеховым в «Контуре объявлений Антоши Ч.»: «**В облаках**, роман Андрея Печерского в 14 ч. (Продолжение „На горах“ и „В лесах“» (С. 1; 100). Своего рода «продолжением» романа Печерского «В лесах» Чехов мог считать и «Ионыча» Нефёдова, посвященного «жизни и нравам лесного края». Сходство предметов описания могло сыграть роль ещё одного побудительного мотива для знакомства Чехова с очерком.

Творческая контаминация преобразованного чужого материала со своим была свойственна Чехову, в чём собственно и проявлялась стилизаторская природа его творчества. Другое дело, что «заимствованный» литературный субстрат у Чехова находится иногда на значительной глубине и не всегда поддается обоснованной и строгой верификации, так что исследователю приходится балансировать на грани между утверждением и допущением. Черновики и подготовительные материалы к абсолютному большинству своих произведений Чехов уничтожал, так что проследить движение мысли писателя от творческого замысла до воплощения оказывается трудно, а иногда невозможно. Так что выдвигаемые нами положения опираются в основном на системное единство творчества писателя.

Одна из особенностей привлекаемого Чеховым для своей работы материала обычно заключается в следующем. Если в раннем творчестве он не чурался брать для трансформации относительно новые литературные тексты, то позже он обращался к ним тогда, когда читающая публика уже подзабыла их и не могла обвинить писателя в «заимствовании». В случае с «Ионычем» срок давности составлял около десяти лет. Тем самым имплицитно отмечался своеобразный «юбилей» чужого произведения, испытывалась

значимость отраженных в нем проблем, образов и событий, намечался вектор их развития в современной действительности.

В рассказе Чехова реализуется то, что когда-то было обещано рассказчику в предыдущем «Ионыче» – «*Материал хороший соберёте*». Думается, что не только рассказчик, но и Чехов отчасти воспользовался им. Предположительно можно выводить фамилию *Старцев* не только из характера героя, воплощенного в тексте рассказа, но ещё и из указания на то, что Ионыч у Нефёдова назван *стариком*, а имя и отчество Старцева – *Дмитрий Ионыч* – интерпретировать как соединение имени рассказчика (*Дмитрий Павлович*) с отчеством главного героя (*Кондратий Ионыч*). В этом случае имя и отчество чеховского героя актуализируют нефёдовский контекст.

Богатый «выезд» второго Ионыча и вовсе как бы «переписан» с первого Ионыча: «какой выезд у Ионыча: в коляске с фореитором катается!..». Я потому и прозвал его поморским архиереем!» (С. 7; 8). В иной словесной аранжировке он превращен Чеховым в лейтмотивную деталь. Ср.: «Он шел пешком, не спеша (своих лошадей у него еще не было)...», «У него уже была своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке», «И, садясь с наслаждением в коляску, он подумал...», «Каждое утро он спешно принимал больных у себя в Дялиже, потом уезжал к городским больным, уезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками...» (С. 10; 25, 30, 32, 35).

Если в очерке Нефёдова едущий в коляске Ионыч вызывает ассоциацию с «архиереем», то у Чехова повествователь сравнивает Старцева с идолом – «кажется, что едет не человек, а языческий бог» (С. 10; 40). У Нефёдова слова о коляске Ионыча не больше, чем одна из разовых характерных деталей. У Чехова неоднократное обращение автора к «выезду» Старцева выполняет несколько функций, являясь средством текстовой компрессии, а также способом отметить значимые вехи эволюции героя. О. В. Богданова пишет по этому поводу: «Образ извозчицкой коляски, пары или тройки собственных лошадей позволяли Чехову без лишних описаний представить движение времени, фиксировать те изменения, которые происходили с главным героем, воссоздать иллюзию его жизненного пути»⁴³⁰.

Конечно, различия между двумя Ионычами намного больше, чем сходства. Перечислим самые очевидные. Возраст одного героя составляет «восемьдесят три года» (С. 7; 25), другой Ионыч показан в эволюции, от одного возраста к другому, без точного указания на него: «Прошло еще несколько лет. Старцев еще больше пополнил, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову» (С. 10; 40).

Нефёдов, следуя жанровому канону очерка, дает подробный индивидуализированный портрет Ионыча: «Перед нами был сухой и мускулистый старик, с длинным лицом темно-желтого цвета и резко выступавшими скулами, высоким лбом, над которым висел густой клок волос, вздымавшийся кверху при малейшем движении, и чуть приметными, редко посаженными на бороде и усах белыми волосиками» (С. 7; 18). Портрет чеховского героя динамичен, передается рядом рассредоточенных знаковых деталей. Он связан не столько с внешностью, сколько с постепенным замедлением движений героя, и, что еще более важно, – с замиранием и окостенением его внутренней душевной жизни.

В очерке Нефёдова интертекст отсутствует. В рассказе Чехова интертекстуальные отсылки к разным произведениям создают структуру, связанных между собой разнородных текстов, о которых сигнализируют отдельные слова или выражения. Среди произведений, с которыми у чеховского «Ионыча» есть интертекстуальные связи, «Тысяча душ» А. Ф. Писемского, «Доходное место» А. Н. Островского, народная песня «Лучинушка», отсылающая в свою очередь к ряду произведений, в которых она отозвалась,⁴³¹ «Ночь» А. С. Пушкина и «Элегия» А. А. Дельвига⁴³².

⁴³⁰ Богданова О.В. Образ доктора Старцева в рассказе А. П. Чехова «Ионыч» // Вестник Брянского университета. 2016. № 2. С. 125.

⁴³¹ Степанова А.С. Псевдоантитеза в рассказе А.П.Чехова «Ионыч» // Вестник СПбГУ. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2016. № 3. С. 138 – 146.

⁴³² Кубасов А.В. Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра. Свердловск, 1990. С. 63 – 64.

Во второй главе рассказа описывается, как Старцев после года, проведенного «в трудах и одиночестве», вторично оказывается в гостях у Туркиных. Во время этого визита состоялся его разговор в саду с Котиком:

— Что вы читали на этой неделе, пока мы не виделись? — спросил он теперь. — Говорите, прошу вас.

— Я читала Писемского.

— Что именно?

— «Тысяча душ», — ответила Котик. — А как смешно звали Писемского: *Алексей Феофилактыч!* (С. 10; 30).

Сразу после этой реплики Екатерина Ивановна «вдруг встала и пошла к дому». Едва начавшийся диалог вдруг прерывается. Конечно, это можно истолковать и как неумелое девичье кокетство, и как взбалмошность героини, следование её вычитанным откуда-то нормам поведения девушки на свидании. Но есть в этом фрагменте и скрытый художественный смысл. В рассказе отдельные эпизоды (и главы тоже) имеют своеобразную «отбивку», которая выделяет их в рамках цельного текста в нечто относительно самостоятельное.

Н.М. Фортунатов, вслед за шведским славистом Н.О. Нилссоном, называл эту технику «блоками»⁴³³, В.И. Тюпа пишет об эпизоде как о «ключевой единице нарратологического анализа»⁴³⁴. В пьесах Чехова функцию «отбивки» для сценического эпизода будет выполнять ремарка – *пауза*.

Приведенный «блок», после которого можно было бы поставить ремарку *пауза*, нуждается в осмыслении. Отчество Старцева – *Ионыч*, очевидно, ассоциируется у Котика со «смешным» отчеством Писемского – *Феофилактович*. Для авторского сознания могла быть актуальна еще одна переключка – с отчеством Нефёдова – *Диомидович*. Каждое из этих трёх отчеств имеет свой смысл. У Писемского и Нефёдова они объясняются именами их отцов. У литературного героя отчество придумано и, в отличие от отчеств писателей, наделено способностью ассоциативного вызова.

Если Котик ассоциативно связывала отчество Писемского с отчеством Старцева, то у Чехова могла возникнуть ассоциация с отчеством Нефёдова. Таким образом, две реальных личности и литературный герой оказывались связанными воедино и создавали реминисцентный фон рассказа.

Котик недавно прочитала роман «Тысяча душ» и решила вести себя на свидании по литературной модели. В романе есть фрагмент, где Калинович признается в любви Настеньке Годневой. Эпизод прямо переключается со сценой в «Ионыче»:

— Ангел мой! Сокровище моё! — говорил Калинович, целуя ее, и продолжал по-французски...

Настенька слушала внимательно.

— Нет, сказала она и *вдруг отошла и села на своё прежнее место*⁴³⁵.

Прочтя роман, Котик, видимо, решила вести себя, как Настенька Годнева, отдав роль Калиновича Старцеву, тем более, что некоторое сходство между ними есть: и тот, и другой небогатые разночинцы. Но Котик слепо копирует поведение героини Писемского, повторяя её роль барышни на любовном свидании. Это скрытое удвоение роли потому и кажется манерным и смешным. Если Настенька «вдруг отошла и села на своё прежнее место», то Котик «вдруг встала и пошла к дому», то есть тоже «своё на прежнее место».

Произведение Писемского определяют как «роман карьеры»⁴³⁶. Приведенный романский эпизод знаменует исток карьеры Калиновича. «Ионыча» Нефёдова, при

⁴³³ Фортунатов Н.М. Архитектоника чеховской новеллы. Горький, 1975. С. 67-68.

⁴³⁴ Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. С. 27.

⁴³⁵ Писемский А.Ф. Тысяча душ. М., 1958. С. 84.

⁴³⁶ Тимашева О.В. Проблема жанра в раннем творчестве А.Ф. Писемского // Жанры речи. № 2 (18). С. 155.

известном допущении, можно назвать «очерком карьеры» простого мужика, ставшего со временем авторитетным, как архиерей. На фоне произведений-предшественников «Ионыч» Чехова воспринимается как рассказ о ложной карьере накопителя.

Восьмидесятитрехлетний Ионыч в очерке Нефёдова – старообрядец, глубоко верующий человек. Чеховский Ионыч по отношению к вере в Бога почти не проявляет себя. В сцене на кладбище безличный повествователь единственный раз передает экзистенциальные переживания героя: «На первых порах *Старцева поразило* то, что он видел теперь первый раз в жизни и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, – мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную. От плит и увядших цветов, вместе с осенним запахом листьев, веет прощением, печалью и покоем» (С. 10; 31).

То, что поразило Старцева, передает его нереализованные личностные возможности: все-таки он оказался способен, пусть «на первых порах», ощутить иной мир, где «чувствуется присутствие тайны». В том мире, где оказался в итоге герой, тайны нет, в нём присутствует, если воспользоваться словами из очерка Нефёдова, только «бытовая сторона».

По принципу антитезы изображаются отношения героев с социумом. Ионыч Нефёдова является вариантом «народного заступника», только не молодого, как Гриша Добросклонов у Некрасова, а старого, умудрённого жизнью. Кондратий Ионыч – плоть от плоти мужицкой среды и выступает как выразитель её надежд и чаяний.

Дмитрий Ионыч по мере роста своего благосостояния все больше отчуждается от социума, становясь уединенным рыцарем наживы. «Старцев бывал в разных домах и встречал много людей, но ни с кем не сходилась близко» (С. 10; 35).

Проблемы мужицкой жизни, рассматриваемые Нефёдовым, сами по себе не оригинальны и как таковые, уже без влияния этого писателя-этнографа, отражены в других произведениях Чехова. Если между ними и возможна связь, то не историко-генетическая, а типологическая. Так, кабак и проблема народного пьянства – смысловое ядро первой части очерка Нефёдова. Мирской сход должен решить: оставлять питейное заведение или же не продлевать с кабатчиком, как они говорят, «ренду». Единого мнения нет. Владелец кабака, пользуясь разобщенностью мужиков, фактически подкупает их, предлагая за аренду уже не 300, как прежде, а уже 500 рублей. Ионыч призван разрешить дилемму: «Знаю, многие соблазнятся на казну большую: но что для людей дороже: казна али душа?» (С. 7; 49). Неприглядная реальность, которую раскрывает очеркист, заключается в том, что «казна» оказалась для крестьян дороже «души». Для автора в этом заключается одно из проявлений драмы народной жизни.

В рассказе Чехова «Драма», опубликованном в «Осколках» за год до очерка Нефёдова, профанируется то, что серьезно беспокоило очеркиста. В пятиактной «драмище» Мурашкиной иронически показана оппозиция кабака и школы: «Из окна школы глядит Валентин. Видно, как в глубине сцены поселяне носят свои пожитки в кабак» (С. 6; 228).

Пьянства уже не «поселян», а представителей среднего класса Чехов мельком касается в «Ионыче». Постаревший Старцев жалуется Котику: «Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, хрипунов, которых я терпеть не могу» (С. 10; 38). Критикуя окружающее общество, Старцев не замечает того, что сам стал знаковой фигурой его.

Таким образом, «Ионыч» Нефёдова сыграл роль первичного материала для художественной обработки Чехова. Наряду с некоторыми другими произведениями, упомянутыми в чеховском «Ионыче», очерк из «Северного вестника» с тождественным названием может быть признан подлинным претекстом рассказа, на фундаменте которого было написано новое оригинальное произведение, ставшее классикой русской литературы. Судя по всему, Чехову была присуща манера посредством дублирования заглавия чужого

произведения признавать тем самым гипертекстуальность своего произведения по отношению к его претексту.

Речевые портреты доктора в книгах «Остров Сахалин» А.П.Чехова и «Сахалин (Каторга)» В. М. Дорошевича

Влас (Власий) Михайлович Дорошевич (1865–1922) является автором крупного труда, посвященного сахалинской каторге. Хотя его публикации по Сахалину и не получили той известности, что книга Чехова, но все же, читая Дорошевича, можно открыть те стороны сахалинской каторжной действительности, которые остались в стороне у его великого предшественника. Книги Дорошевича и Чехова, посвященные сахалинской каторге, не противоречат друг другу, а вступают в отношения взаимного дополнения и уточнения.

«Остров Сахалин» был завершен Чеховым в 1893 году, и, нет сомнения в том, что Дорошевич был знаком с этим произведением. Отправляясь на каторжный остров через семь лет после Чехова, Дорошевич так или иначе должен был проецировать свою работу на опыт предшественника.

Дорошевич отправился на Сахалин путем, который Чехов проделал, возвращаясь с него: 20 февраля 1897 года репортер вышел из Одессы на пароходе Добровольного флота «Ярославль» и 16 апреля того же года прибыл на Сахалин. Второй раз Дорошевич окажется на Сахалине в 1902 году, но это была уже не целенаправленная поездка на остров. В том путешествии писателю важны были, прежде всего, Китай, Япония, Индия. Итогом поездок стала книга «Сахалин (Каторга)», изданная в 1903 году, а затем переизданная с дополнениями и изменениями в 1905 и 1907 годах.

Читая книгу Дорошевича, нужно помнить о том, что по складу таланта и по профессиональному статусу он был прежде всего журналистом и газетчиком, ориентировавшимся на массового читателя. Поэтому и книга его написана с оглядкой на каноны и традиции массовой литературы.

Если бегло пролистать книгу Дорошевича, то легко заметить, что в ней огромное количество диалогов нарратора с разными обитателями острова. Автор «Сахалина» создает на страницах своего произведения многоголосый разноречивый хор голосов своих современников. Это люди разных возрастов, состояний, статусов и характеров. Вторая особенность книги Дорошевича – наличие фотографий каторжан и поселенцев, которые выступают в качестве иллюстраций к отдельным ее главам. Фотографии и соотносимые с ними пространственные диалоги позволяют нам аргументировано использовать категорию *речевого портрета*. Дорошевич был в первую очередь очеркист, репортер и публицист. Поэтому владение искусством речевого портретирования входило в круг его профессиональных навыков.

Для нас речевой портрет являет собой совокупность вербальных и невербальных компонентов (интонации, жестов, мимики, позы), сопровождающих речь героя, репрезентирующих менталитет каторжан или связанных с ними лиц.

Внимания заслуживает *речевой портрет доктора*. Специфика положения доктора на каторге обусловлена его промежуточным положением: как служащий он принадлежит к сфере власти, но по роду своей гуманной профессии должен быть на стороне каторжан. Всего в книге Дорошевича представлено около десятка докторов и лиц, связанных с ними профессионально.

В позапрошлом веке употребительна по отношению к докторам была такая характеристика, как «университетский человек». Л.П. Крысин отмечал в качестве одной из особенностей речевого поведения университетских людей их «умение переключаться в процессе коммуникации с одних разновидностей языка на другие в зависимости от условий общения»⁴³⁷. Доктор на каторге показан Дорошевичем в трех основных коммуникативных

⁴³⁷ Крысин Л.П. Современный русский интеллигент: попытка речевого портрета // Русский язык в научном освещении. 2001. № 1. С. 100.

ситуациях: с арестантами или поселенцами, с представителями тюремной власти и третий вариант – с нарратором. Как правило, для одного образа выбирается только одна какая-то ситуация, которая позволяет с помощью минимума средств создать речевой портрет доктора.

Начнем с брошюры Дорошевича, в которой подробнее, чем в основной книге, описывается путь автора на Сахалин. Нарратор описывает случай, произошедший на пароходе по дороге на Сахалин, когда старший помощник капитана, службист и педант, посадил одного из каторжан в своеобразный карцер, где тот мог легко умереть. В этих случаях нужно освидетельствование наказуемого пароходным врачом. Образ доктора создается исключительно с помощью речевых средств: «Врач, добродушный хохол, открыл маяк (условное название карцера – *А. К.*):

– Чи може ви больны?

– Нет, я здоров.

Доктор вернулся.

– Вин говорит, що здоров»⁴³⁸.

Дорошевич создает «фонетический портрет» доктора, акцентируя украинский говор. Показательно отсутствие ремарок, сопровождающих речь героев, что создает эффект фактографической точности ее передачи. Пароходный врач должен присутствовать и в случае смерти каторжника. Параллель с рассказом Чехова «Гусев» (1890) напрашивается здесь сама собой. Если Чехов рассматривает смерть человека, связанного с каторгой, в онтологическом аспекте, как нечто, противоречащее основам бытия человека, то Дорошевичу важно показать порядки, прямо или косвенно устанавливаемые государством, когда не рекомендуется предавать гласности неудобные факты:

«Как-то доктор за обедом проговорился:

– Иду в лазарет. Тяжелобольной. С минуты на минуту ждем: помре.

Старший помощник кинул на него такой взгляд, что болтливый доктор сразу осекся и добавил:

– А може и выздоровие!

И сколько я потом ни приставал к доктору:

– Ну что ваш тяжелобольной?

– Выздоровел. Та ей же Богу выздоровел. У трюме уж. Из лазарета выписался!

И когда я стыдил:

– Врёте вы, доктор! Ну, зачем же вы-то врёте?

Он сердился:

– Ну шо вы ко мне пристаєте? Обратитесь к старшему помощнику! Хиба ж я знаю?

Когда больной умер, даже прислуге было запрещено говорить мне. Я узнал об этом украдкой»⁴³⁹.

По прибытии на Сахалин в Корсаковск (ныне Корсаков) нарратор отмечает среди тюремных служителей, напоминающих ему персонажей Гоголя и Щедрина, единственного интеллигентного человека: «...молодой доктор – чрезвычайно милый славный и хороший, – увидав литератора, сейчас же счел долгом подлететь ко мне»⁴⁴⁰. Доктор невольно заводит разговор о легитимности пребывания нарратора-литератора на острове, что для того весьма опасно, так как он приехал, не имея с собой никаких разрешительных документов: «На мое несчастье, он даже не пил и другой услады, кроме разговора со мной, для него не было». Доктор – тип идеалиста. Еще Чеховым была установлена условная каноническая связь высоты голоса и типа личности. Идеалистам, согласно Чехову, «положено» иметь высокий голос. Дорошевич вольно или невольно следует за этим каноном. Описываемый им молодой доктор говорит «высоким тенорком». В конце концов, он вызывает острое неприятие у нарратора, так что тот в отместку в брошюре окарикатурил его:

«...доктор с очками, которые от нетерпения не сидели на носу <...> с писком кричал:

⁴³⁸ Дорошевич В. М. Как я попал на Сахалин. М., 1903. С. 11.

⁴³⁹ Там же. С.13.

⁴⁴⁰ Дорошевич В. М. Как я попал на Сахалин. С.62.

– Позвольте, господа! Минуту молчания! Тут в высшей степени важный в принципиальном отношении вопрос об отношении в Петербурге к гласности...

– Да бросьте! Дайте водку пить! – грубо прервал его смотритель тюрьмы.

– И я с вами с удовольствием!

Я принялся пить водку с моим спасителем»⁴⁴¹.

Доктор вызывает неприятие не только у нарратора, но и – по другим причинам – у сослуживцев. Так, тюремный смотритель «ненавидел молодого просвещенного доктора <...> всеми силами своей души.

– Гуманности разводит! Гуманности! – орал он в нетрезвом виде, колотя кулаком по столу, как по доктору. – Вот где он у меня сидит! Каторге потакать! Мой первый противник! Я – „выдрать“, а он свидетельство: „нельзя, болен“»⁴⁴². К сожалению, в итоговую книгу Дорошевича «Сахалин» эти колоритные сценки не вошли, там автор выдерживает другой тон, гораздо более сдержанный, лишенный юмористической окраски.

В качестве параллели к диалогам героев у Дорошевича приведём сценку с доктором в чеховском «Острове Сахалине». Она строится как диалог идеалиста и скептика. В роли скептика выступает, конечно, доктор, которому «положено» подвергать сомнению все выпренные высказывания оппонента: «За обедом подавали суп, цыплят и мороженое. Было и вино.

— 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 калифорнская 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. 14-15; 59).

Отличие Чехова от Дорошевича проявляется в том, что он рассчитывает на активное сотворчество читателя. Так, портрет доктора, «похожего на Ибсена», побуждает вспомнить лицо норвежского писателя, известного по фотографиям, а также его произведения, в которых выведены такие идеалисты, как Брандт и доктор Штокман.

Глава «Лазарет» в основной книге Дорошевича начинается с тезиса: «Я знаю все сахалинские тюрьмы. Но самая мрачная из них — Корсаковский лазарет»⁴⁴³. Далее следуют картины, затмевающие своим мрачным колоритом «Палату № 6» Чехова. И тот же доктор, который был изображен иронически в брошюре, получает совсем иную характеристику и идентифицирующую его фамилию — «молодой, симпатичный лазаретный врач г. Кириллов».

В традициях очерковой прозы давать характеристику описываемого публицистом места. Следует этому правилу и Дорошевич: «В лазарете тесно, в лазарете душно. За неимением места в палатах, больные лежат в коридорах. „Приемный покой“ для амбулаторных больных импровизируется каждое утро. В коридоре, около входной двери, ставится ширма, чтобы защитить раздевающихся больных от холода и любопытства беспрестанно входящих и выходящих людей. — Вообразите себе, как это удобно зимой, в мороз, смотреть больных около входной двери, — говорит доктор»⁴⁴⁴. То, что у Чехова сыграло бы роль вывода, дается Дорошевичем как исходный тезис. Он уподобляет

⁴⁴¹ Там же. С.64.

⁴⁴² Дорошевич В. М. Как я попал на Сахалин. С. 66.

⁴⁴³ Дорошевич В. М. Сахалин (Каторга) М., 1907. Ч.1. С.20.

⁴⁴⁴ Там же. С. 21.

увиденное в лазарете образам Данте: «Что за картины, картины отчаянья, иллюстрации к Дантовскому чистилищу».

Одна из картин – умирающий от чахотки больной и реакция на него доктора: «Несчастный <...> что-то шепчет при нашем проходе. — Что ты, милый? — нагибается к нему доктор. — Поскорей бы! Поскорей бы уж, говорю! Дали бы мне чего, чтобы поскорее!— едва можно разобрать в лепете этого задыхающегося человека. — Ничего! Что ты! Поправишься! — *пробует утешить его доктор*»⁴⁴⁵.

Конечно, иронизировать над таким доктором весьма трудно, а изобразить его амбивалентно, как мог бы сделать Чехов, Дорошевич не может. Данный фрагмент позволяет сделать один из важных выводов создания речевого портрета: все они строятся на основе синекдохи, то есть изображения части вместо целого. Утешительная интонация доктора вместе с жестом («нагибается» к умирающему) становятся тем необходимым и достаточным материалом, чтобы читатель мог воссоздать его образ.

Врач, занимая промежуточное положение между каторжанами и администрацией, может быть как на стороне первых, так и вторых. В отличие от судебного доктора украинца, упомянутый выше доктор Кириллов пытается поддержать каторжан: «Демидов, клептоман, один из несчастнейших людей на каторге. Его били смертным боем товарищи, и секло начальство. А он все продолжал оставаться „неисправимым“. Ему еще недавно дали 52 лозы, как вдруг, к общему изумлению, доктор Кириллов взял этого „неисправимого негодяя“ в лазарет. — Ах, вон оно что! — ахнули все. — Он сумасшедший! А мы-то его исправляли». <...> В одну из минут просветления, когда к нему ненадолго вернулась способность речи, — он рассказал доктору свою историю»⁴⁴⁶. Таким образом, доктор на каторге выполняет не только свои профессиональные функции, но ещё в отдельных случаях является кем-то вроде исповедника для сахалинцев.

С позиции современного литературоведения, книгу Дорошевича «Сахалин» можно сблизить с «массовой литературой». Одна из особенностей ее в том, что она работает на контрастах, или бинарных оппозициях. Так, образу гуманного доктора Кириллова противопоставлен доктор Сурминский, «не любимый каторгой за его черствость, сухость, недружелюбное отношение к арестантам». Речевой портрет этого доктора укладывается в одну фразу: «Пошел прочь! – *шипит доктор*»⁴⁴⁷.

Дорошевич на примере докторов показывает один из феноменов каторги, который позже отразят в своих произведениях Солженицын и Шаламов. Имеется виду негативное влияние условий несвободы и насилия как для сосланных, так и для тех, кто по долгу службы выполняет надзор за ними. Примером для автора книги «Сахалин» является молодой «доктор Давыдов издавший брошюру «О притворных заболеваниях и других способах уклонения от работ среди ссыльнокаторжных Александровской тюрьмы». Автор брошюры с псевдонаучным названием и прямо проявляет свою жестокость, которую не считает нужным скрывать. Нарратор свидетельствует: «Этот доктор, по его собственному признанию, подвергавший пыткам больных, – типичное указание, как „осахалинивает“ Сахалин даже образованных и, казалось бы, развитых людей»⁴⁴⁸.

Через полсотни страниц в книге возникает следующий речевой портрет доктора, который пытается спасти от наказания восемьдесятю плетями каторжника, который в силу каких-то причин не понимает того, что ему грозит фактически смертный приговор. Далее диалог доктора с каторжником, которого привели на освидетельствование:

- Ты здоров?
- Так точно, совсем здоров, ваше высокоблагородие.
- Гм... Может, у тебя сердце болит?
- Никак нет, выше высокоблагородие, николи не болит.

⁴⁴⁵ Там же. С.22.

⁴⁴⁶ *Дорошевич В. М. Сахалин (Каторга)*. Ч.1. С. 25-26.

⁴⁴⁷ Там же. С.75.

⁴⁴⁸ *Дорошевич В. М. Сахалин (Каторга)*. Ч.1. С. 207.

– Да ты знаешь, где у тебя сердце? Ты! В этом боку никогда не болит? Ну, может, иногда – понимаешь, иногда покалывает?

– Никак нет, ваше высокоблагородие, николи не покалывает.

Доктор даже свой молоточек со злостью бросил на стол.

– Смотри на меня! Кашель хоть у тебя иногда бывает? Кашель?

– Никак нет, ваше высокоблагородие. Кашля у меня никогда не бывает.

Доктор взбешен. Доктор чуть не скрежещет зубами. Он смотрит на арестанта полными ненависти глазами. Ясно говорит взглядом: „Да хоть соври ты, соври что-нибудь, анафема!“

Но арестант ничего не понимает.

– Голова у тебя иногда болит? – почти уже шипит доктор.

– Никак нет, ваше высокоблагородие.

Доктор садится и пишет: „Порок сердца“. Даже перо ломает со злости.

Смотритель заглядывает в акт освидетельствования.

– От телесного наказания освобожден. Ступай!»⁴⁴⁹.

Особый драматизм этого внешне смешного эпизода заключается в том, что добро, которое пытается сделать доктор, остается безответным, не поддерживаемым тем, кому стараются помочь.

Уровень непонимания ссыльнокаторжными функции и смысла ссылки, каторги и государства в целом отражает один яркий фрагмент книги, который не имеет прямого отношения к образу доктора, но который помогает понять, что же объединяет большинство каторжан. Нарратор описывает интеллигента, который пишет прошение за неграмотного поселенца, отбывшего срок и оставленного на острове: «...прошу выдать для нужды домообзаводства из казны корову и бабу. А! Корову и бабу. Бабу и корову»⁴⁵⁰. В одном отрывке соединены воедино три голоса: неграмотного поселенца, пишущего за него грамотного товарища и комментирующего чужую речь нарратора. Отметим в этом кажущемся анекдотическим фрагменте одну ментальную особенность россиян, донныне до конца не изжитую, – патерналистское восприятие власти. По представлению каторжанина, «в казне» всё есть: и коровы, и бабы, и ему просто обязаны предоставить то и другое как нечто необходимое для нормальной жизни. Думается, что такое миропонимание как раз и является одним из важных источников противоправного поведения людей, заканчивающегося впоследствии судом и каторгой.

Описывая самые темные и страшные стороны сахалинской каторги, Дорошевич все-таки не приходит к безнадежным выводам. Он старается разглядеть и в преступниках людей, у которых не задавлены до конца человеческие проявления, которые в массе своей могут правильно оценить личность. Идеальным образцом интеллигента для Дорошевича да и для обитателей острова был доктор Лобас. Можно сказать, он являл собой сахалинский вариант знаменитого тюремного врача Фёдора Петровича Гааза (1780-1853). А. Ф. Кони в мемуарах называет Гааза «утрированным филантропом», который посвятил свою жизнь помощи ссыльным: «Жизнь его представляет поучительный пример того, сколько упорства, трогательного самозабвения, душевной теплоты и неустанной энергии требовалось, чтобы часто не опускать рук в сознании своего бессилия перед официальным тупосердием и бездушными утверждениями, что все обстоит благополучно. Но такие, как Гааз, были наперечет»⁴⁵¹.

Каторжане – люди с искаженной системой ценностей, воры, убийцы, насильники. Однако, вопреки всему, и в таких людях живет человеческое начало. Авторитет доктора Лобаса среди каторжан и поселенцев настолько высок и безупречен, что жители острова создают неологизм «лобасистый» для оценки и характеристики других людей. Доктор для

⁴⁴⁹ *Дорошевич В. М.* Сахалин (Каторга). Ч.1. С.252-253.

⁴⁵⁰ Там же. С. 140.

⁴⁵¹ *Кони А.Ф.* А. П. Чехов. Отрывочные воспоминания // А. П. Чехов. Затерянные рассказы и статьи Чехова. Драматические искания Чехова. Неизданные письма. Воспоминания. Библиография. Л., 1925. С. 200.

них – мера порядочности и человечности. Дорошевич приводит поразительный факт отношения к Лобасу. У доктора был четырехлетний сын Павлик. Когда он с нянькой проходил по улице, даже самые матёрые взрослые каторжники вставали и снимали шапки в знак уважения к его отцу.

В книге Чехова тоже есть пример доктора, которого отличает высокое служение и который не ограничивает себя только сферой профессиональной деятельности. Доктор П.И. Супруненко занимается коллекционированием, он «за десять лет успел собрать почти всех позвоночных, встречаемых на Сахалине, а также много материала по антропологии и этнографии. Его коллекция, если б она осталась на острое, могла бы послужить основанием для превосходного музея» (С. 14-15; 111).

Подсказку для адекватной общей оценки книги «Сахалин» дает один из интеллигентов, бывший студент Московского университета, сосланный на остров. Это некто Сокольский, он передал Дорошевичу начатую рукопись «Записки с мертвого острова». Очевидно, что каторжанин знал «Записки из мертвого дома» Достоевского, и его книга как-то перекликается с произведением великого писателя. Сокольский говорит: «Самому не удалось (дописать свою книгу – *А.К.*), помогу вам *в важном деле бытописателя каторги*»⁴⁵². В этой фразе, думается, проскользнула самая точная характеристика труда Дорошевича и его самого: он выступает как бытописатель сахалинской каторги начала XX века. И значимой стороной этого описания является многоголосый хор сахалинцев, в котором звучат и голоса докторов. Книга Власа Михайловича является произведением, на фоне которого яснее проявляются отличительные особенности книги Чехова, его отношение к коллегам врачам.

⁴⁵² Дорошевич В. М. Как я попал на Сахалин. С. 75.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ
ЭПОХА МОДЕРНИЗМА

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Медицинский текст в фельетонной критике конца XIX – начала XX веков

В № 46 журнала «Сатирикон» за 1910 был опубликован шарж известного графика и театрального художника Н. В. Ремизова, выступавшего в периодической печати под псевдонимом Ре-Ми — «Лекция об Андрееве». На этой шуточной карикатуре изображен Леонид Андреев, лежащий на хирургическом столе, в окружении известных критиков начала XX века. Первенство на этом изображении принадлежит К. Чуковскому — он держит сердце писателя; очевидно, такой приоритет связан с только что вышедшим монографическим очерком «Леонид Андреев большой и маленький» (1908). На переднем плане сидит В. Ф.

Боцяновский, заведующий литературно-критическим отделом газеты «Русь», автор первого монографического очерка об Андрееве. Также здесь представлены критики К. И. Арабажин, и А. А. Измайлов много писавшие об авторе «Рассказа о семи повешенных». В шарже высмеивается повышенное внимание рецензентов к творчеству «модного» писателя, популярность которого достигла к 1910 году своей наивысшей точки. Работа литературных критиков здесь метафорически сопоставляется с работой врача – в самом широком смысле слова, вынужденного в рамках своей профессии проводить анамнез, ставить диагноз, лечить,

и осуществлять хирургическое вмешательство, а также выписывать рецепты для последующего лечения. Подобное сопоставление литературных критиков с врачами связано с тем, что в конце XIX — начале XX века прослеживается активное оперирование, насыщение литературно-критического дискурса медицинской терминологией в откликах, рецензиях и обзорных статьях на литературные произведения. Наиболее ярко эта тенденция прослеживается в фельетонной критике,⁴⁵³ которая была тесно связана с массовой периодической печатью.



Рис. Ре-Му.

К. Арабаджия.

Корней Чуковский.

А. А. Измайлов
В. Боцмановский.

ЛЕКЦИИ ОБЪ АНДРЕЕВЪ.

Лектор К. Чуковский:—Милостивые Государи! Разберем сердце Андреева, вникнем в его душу... Всюду у него не люди, а страшные рожи, как у Трактирщика Тохи... Анаста—рожа, Сын Человѣческой—рожа, «Стѣна»—рожа и «жили-были»—рожа! Кто Андреевъ? Онъ—садовник! Забудьте, въ «жили-были» онъ все толкуетъ о какихъ-то яблочкахъ «бѣлый наливъ», въ другомъ мѣстѣ онъ говоритъ: «стонокъ, какъ спаржа», а голову одного изъ своихъ героев— съ чѣмъ онъ ее сравнилъ? Съ тыквой онъ ее сравнилъ. Докажемъ, что Андреевъ садовникъ, пойдемъ дальше... Докажемъ, что Андреевъ, въ сущности, не садовникъ, а содержатель провинціального звѣрища... или младотурокъ или человекъ-сэндвичъ—какъ хотите—миѳъ все равно.

Причин подобных направлений, наметившихся в литературном процессе, было несколько.

Отчасти это связано с теми бурными изменениями, которые происходили в литературе на рубеже XIX–XX вв.: появление новых течений и направлений в литературе, эксперименты в области языка, поиски новых художественных форм и мн. др. процессы, связанные с модернизацией литературного поля. А. А. Измайлов отмечал: «Бывают времена, когда ценность литературной критики понижается почти до нуля. Критику почти нечего делать, когда в литературе царственно властвуют отвоеванные понятия. В эпоху безраздельного господства реализма критика действительно рисковала топтаться на месте, толковать ясное, пересказывать писателя своими словами, как Орест Миллер, или естественно переливаться в публицистику Добролюбова или Михайловского. Но бывают времена революций и бунта, бурь и кораблекрушений, времена переломов и кризисов, когда все господствующие литературные понятия подвергаются пересмотру, колеблются самые основы, меняются формы, новое притязает на полное низвержение вчерашнего».⁴⁵⁴

Смена художественных парадигм на рубеже веков отразилась и в литературной критике, вынужденной приспособляться к происходящим процессам, т. к. языковой инструментарий в этой сфере не был еще готов к столь бурным переменам в художественной литературе. По мнению критика: «Мы еще только ищем терминов, еще нащупываем определения. Мы еще пользуемся услугами неуклюжих, лишенных гибкости, косолапых слов, и еще не уверены и дрожат наши ищущая руки».⁴⁵⁵ Источниками, приращения языка литературной критики становится в том числе медицина, а триггером, запустившим механизм насыщения языка литературной критики медицинской терминологией, сделавшей медицинский дискурс частью анализа современной литературы, становится сама словесность, в которой активно тематизировались на рубеже XIX–XX вв. всевозможные патологии.

Психические, хронические невротические заболевания – психозы, неврозы, эпилепсия, лунатизм, шизофрени, паранойи («Мелкий бес», «Жало смерти», «Тени» и др. произведения Ф. Сологуба, «Черные маски», «Проклятия зверя» Андреева и мн. др.); болезни, вызванные социальными проблемами – туберкулез, венерические заболевания, алкоголизм («Лесная топь» С. Н. Сергева-Ценского, «Счастье» М. П. Арцыбашева); инфекционные заболевания, сопровождающиеся нарушениями сознания на фоне сильной лихорадки и интоксикации — тиф или «гнилая горячка» и «нервная горячка» и прочие всевозможные лихорадки («Лихорадка» А. Н. Толстого); патологическое пристрастие к употреблению опиоидов – морфинизм («Без дороги» В. В. Вересаева), не говоря уже о безобидной инфлюэнце – всеми этими диагнозами, подчас с натуралистичными описаниями хода болезни – переполнено отечественное литературное пространство рубежа веков.

Красноречиво об этих процессах в художественной литературе высказался М. Горький в письме к Е. Н. Чирикову от 20 марта 1907 г.: «На литературу наступают различные параноики, садисты, педерасты и разного рода психопатологические личности, вроде Каменского, Арцыбашева и К⁰. Чувствуется хаос духовный, смятение мысли, болезненная, нервная торопливость. Исчезает простота языка и с нею — сила его».⁴⁵⁶ В литературной критике в конце 1890-х — начале 1900-х гг. отчетливо прослеживается негативное отношение к чрезмерному натурализму рассказов с медицинской проблематикой, что проявилось в журналистике в различных комических формах и приемах. Например, это могли быть разного рода карикатуры, рецензии и заметки с эпатажными заглавиями.

Именно для отечественной литературы конца XIX — начала XX в. стало нормой начало рассказа, подобное тому, которое предложил отечественный прозаик и драматург М.

⁴⁵⁴ Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры: Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910. С. III.

⁴⁵⁵ Там же. С. 217.

⁴⁵⁶ Горький М. Полн. собр. соч. Письма: В 24 т. М., 2000. Т. 6. С. 39.

П. Арцыбашев в рассказе «Счастье»: «С тех пор, как у проститутки Сашки провалился нос и ее когда-то красивое и задорное лицо стало похоже на гнилой череп, жизнь ее утратила все, что можно было назвать жизнью»⁴⁵⁷ и т. д.

Художественные произведения наполнились реальными и потенциальными пациентами, «мраморными столами клиник», описанием кабинетов дерматологов, подробными описаниями хода болезней. Как отмечал Измайлов: «Страшные призраки, гнусных болезней, высунувшись из углов калинкинских больниц и кабинетов дерматологов, силились обнять отвратительными объятиями гнойных рук русского литератора и с омерзительным кокетством кривили рот в улыбку, показывая зубы, едва держащиеся в источенных гниением деснах. Одевайте перчатки, когда вы собираетесь читать произведения, какие написал талант в союзе с медиками и сифилидологами!». ⁴⁵⁸ Далее критик, в привычной ему фельетонной манере, обратившись к анализу пьесы Эжена Брие «Потерпевшие. Медицинская пьеса в 3-х д.» (или еще один вариант перевода «Порченные»), где показаны гибельные последствия распространения сифилиса, задавался вопросом: «Чем удивить теперь привычного читателя? Перед ним раскрывали крыши больниц для наружных болезней и направляли его внимание на больных экземой, сикозисом и волчанкой. Ему показывали со сцены хлороформирование и операции с реально воспроизведенным артисткой лепетом наркотического бреда. Бриё познакомил его с психологией людей, страдающих болезнью, которую не принято называть в обществе, и в его пьесах они видели, как красноречивые иллюстрации персонажей без речей, проходивших по задней стороне подмостков с перевязкою, закрывающе нос. Так называемая, сумасшедшая рубашка посейчас фигурирует в одной модной пьесе на сцене, вызывая в ложах истерики нервных дам. Людей психического распада беллетристы фотографировали в момент начинающегося перехода их за грань нормальности и подробно следили за ростом их навязчивой идеи, вплоть до разрешения ее в крови или смерти».⁴⁵⁹

«Фельетонная» критика сделала медицинский дискурс частью разговора о литературе. Наиболее ярко эта тенденция прослеживается в статьях Чуковского, который процессы обогащения языка литературной критики связал в первую очередь с влиянием города: «Наша литература теперь есть литература катастроф, отчаянья, ужаса, смерти, у каждого мальчишки теперь в душе апокалипсис».⁴⁶⁰ Критик Измайлов, в ряде своих работ вводит отдельное понятие для беллетристики, педалирующей болезнь – «Патологическая беллетристика», пишет статьи на эти темы, а затем в своей книге «Помрачение божков и новые кумиры», посвященной современным тенденциям в литературе, помещает отдельную главу «У стола клиники. (Патологическая беллетристика)», где делает ряд важных замечаний и полемизирует с Нордау, предлагая взглянуть на тенденции в литературе не с точки зрения «вырождения», но неврастении: «На нашей памяти умный и злой парадоксалист подвел всю мировую жизнь под термин “вырождения”. Несравнимо более оказался бы прав тот, кто взглянул бы на новое искусство и новую жизнь с точки зрения простой неврастении».⁴⁶¹ И далее: «На фоне современного невроза расцветают прихотливые цветы. Болезненные и больные настроения писателей вдохновляют их на романы и драмы».⁴⁶²

Еще один важный источник обогащения критического текста медицинской терминологией — работы зарубежных врачей-практиков, получивших большое распространение и популярность в России. Это прежде всего работы И. Мюллера (1801–1858), немецкого физиолога, проповедника здорового образа жизни, считавшего, что физиологическое здоровье определяет психическое. Итальянского психиатра Ч. Ломброзо (1836–1909); его работа «Гениальность и помешательство» (СПб., 1892) многократно

⁴⁵⁷ Арцыбашев М. Собр. Соч. в 6 тт. Т. 3: Рассказы. М., [1914]. С. 131.

⁴⁵⁸ Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры. С. 102.

⁴⁵⁹ Там же. С. 168.

⁴⁶⁰ Чуковский К. Собр. соч. Т. 7. С. 194-195.

⁴⁶¹ Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры. С. 125-126.

⁴⁶² Там же. С. 167.

переиздавалась в России и пользовалась большой популярностью. А также работы врача-психиатра М. Нордау и, главным образом, его книга «Вырождение».⁴⁶³ Отметим также труды немецкого естествоиспытателя, последователя Ч. Дарвина Э. Г. Геккеля (1834–1919).

Отметим также исследования отечественных врачей-практиков, активно применяемые в рецензиях литературными критиками. Наиболее известными были книги Н. Н. Баженова (1857–1923) «Психиатрические беседы на литературные и общественные темы» (1903), «Символисты и декаденты: Психиатр. Этюд» (1899), В. Ф. Чижа (1855–1922), издавшего патографию Гоголя (1903).⁴⁶⁴ Труд Корсакова С. С. (1854–1900) «Курс психиатрии» (1893), имевшийся в библиотеке А. П. Чехова, позволил М. С. Свифту проследить в образе главной героини рассказа «Душечка» симптомы психопатии.⁴⁶⁵ Отметим также работы В. М. Бехтерева и его многочисленные публикации в газете «Биржевые ведомости».

Общей психиатрии и медицине в целом, а также связи литературы и медицины посвящались многочисленные публичные лекции, отдельные печатные выступления, как практикующих врачей, так и дилетантов, на темы медицины, психиатрии и литературы.

Отметим, что и личный опыт литераторов имел большое значение в контексте анализируемого вопроса, так как становится предметом обсуждения в информационном пространстве и изображения в художественной литературе. На рубеже веков понятия врачебной тайны и сопутствующие ей этические нормы практически не действовали. Поэтому обсуждение различных физических недугов подробно обсуждалось в прессе и специальной литературе. Ранее в ряде работ мы подробно разбирали, как здоровье Л. Н. Толстого становится информационным поводом.⁴⁶⁶ Психическое состояние В. Гаршина оказалось объектом пристального изучения в книге Н. Баженова «Психологические беседы на литературные и общественные темы» (см. главу «Душевная драма Гаршина»)⁴⁶⁷; это исследование оказалось предметом подробного разбора психического недуга писателя в обстоятельной статье Чуковского «О Всеволоде Гаршине: (Введение в характеристику)».⁴⁶⁸

Однако, отмеченные «больные» темы, наводнившие русскую литературу, не всегда были связаны с личным пережитым опытом авторов. Показателен в этом отношении случай, произошедший с Л. Андреевым в 1903 году после выхода его рассказа «Мысль», о котором прозаик писал своему эпистолярному собеседнику: «Кстати: я ни аза не смыслю в психиатрии и ничего не читал для “Мысли”».⁴⁶⁹ В феврале 1903 года в «Биржевых ведомостях» сообщалось о докладе доктора И. И. Иванова «Леонид Андреев как художник-психопатолог (о «Мысли»)», зачитанном 18 февраля 1903 г. на заседании Общества нормальной и патологической психологии. В докладе утверждалось, что автор «Мысли» сам лечился от психического заболевания и высказывалось предположение о том, что рассказ написан по опыту пребывания автора в психиатрической клинике. Андреев в свою очередь

⁴⁶³ Подробнее о влиянии идей Нордау см. в целом ряде работ, например: *Николози Р.* Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века. М., 2019; *Сироткина И.* Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века / Перевод с английского автора. М., 2008. 272 с.; *Кубасов А. В.* Идея «вырождения» в поэтике и криптопоэтике А. П. Чехова // Проблемы исторической поэтики. 2021. № 19 (3). С. 206–221.

⁴⁶⁴ О нем подробнее в кн.: *Сироткина И.* Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века / Перевод с английского автора. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С.30–42.

⁴⁶⁵ См.: *Свифт М. С.* «Душечка»: Рассказ о любви неустойчивой личности // Диалог с Чеховым: Сборник научных трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева / Отв. ред. П. Н. Долженков. М., 2009. С. 85–100.

⁴⁶⁶ См.: *Александров А. С.* Бюллетени о состоянии здоровья Л. Н. Толстого в прессе начала XX века // Десятая международная Летняя школа по русской литературе: статьи и материалы. СПб., 2014. С. 102–114; Печатные бюллетени о здоровье Л. Н. Толстого конца XIX— начала XX веков как часть «медицинского текста» русской литературы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 3. 78–83.

⁴⁶⁷ *Баженов Н.* Психологические беседы на литературные и общественные темы. 1903.

⁴⁶⁸ См. *Чуковский К.* Собр. соч. Т. 7. С. 191–193.

⁴⁶⁹ А. А. Измайлов: Переписка с современниками / сост., вступ. ст. А. С. Александрова; предисловия, подгот. текстов и примеч. А. С. Александрова, Э. К. Александровой, Н. Ю. Грякаловой. СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2017. С. 56.

опубликовал открытое письмо, в котором указывал на фактическую ошибку в докладе врача-психиатра (по его словам, он проходил курс лечения, связанный с заболеванием сердца вследствие переутомления) и на недопустимость утверждения связи сюжетов литературных произведений с личной жизнью их авторов. В свою очередь, Иванов в ответном письме⁴⁷⁰ принес извинения Андрееву, объяснив, что был введен в заблуждение сообщениями прессы. Показательная история могла произойти под двум причинам: во-первых, из-за сильного впечатления, произведенного рассказом писателя, а во-вторых, из-за циркулировавших в прессе слухах о проблемах психического характера, испытываемых Андреевым. Подчеркнем, что подобные слухи курсировали в прессе на протяжении всей жизни писателя.

Медицинская терминология, особенно связанная с клинической психологией и психиатрией, становится важным инструментом высмеивания и выражения отрицательного отношения к разного рода новшествам в литературе, выступая как комический прием.⁴⁷¹ Яркий тому пример – отклики на произведения Л. Андреева, из заглавий которых Чуковский составил целый словарь, названный им «обезьянья ласка русского общественного мнения».⁴⁷²

В словарь включены следующие показательные названия: «Дегенерация творческая», «Микстура», «Помутившийся разум», «Поток патологической и порнографической беллетристики», «Припадок психопатической болезни», «Сумасшедшее творенье», «Сумасшедший бред» и т. д.⁴⁷³

Комические приемы в литературной критике находили выражения и в разного рода игровых стратегиях. Как отмечает В. Н. Крылов: «Игровой вариант творческого поведения предполагает не только само собой разумеющееся соблюдение критиком ряда условностей, задаваемых культурой <...>, а сознательную ориентацию на игровое поведение, проявляющееся в ироническом остранении, в феномене различных масок, игре псевдонимов».⁴⁷⁴ Так, к примеру, в вечернем выпуске газеты «Биржевые ведомости» за 12 февраля 1909 года было опубликовано «Письмо в редакцию» (под заглавием «100 рублей за объяснение»), подписанное профессором медицины П. И. Дьяконовым: «Прочитывая стихи большинства современных русских поэтов, я часто не могу уловить в них здравого смысла, и они производят на меня впечатление бреда больного человека <...> Я обращался за разъяснением этих стихов-загадок ко многим литераторам и простым смертным людям, но никто не мог мне объяснить их, и я готов был прийти к заключению, что эти непонятные стихи действительно лишены всякого смысла и являются плодами больного рассудка <...> Этим письмом я предлагаю всякому, — в том числе автору, — *уплатить 100 рублей за перевод на общепонятный язык стихов Александра Блока “Ты так светла...”*»⁴⁷⁵.

Поэтические строки:

Ты так светла, как снег невинный.
Ты так бела, как дальний храм.
Не верю этой ночи длинной
И безысходным вечерам...

⁴⁷⁰ Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1903. 1 марта. (№ 107). С. 1

⁴⁷¹ Об комических приемах в литературной критике см.: Крылов В. Н. Комические формы и приемы в массовой газетно-журнальной критике начала XX в. // Писатель-критика-читатель: механизмы формирования литературной репутации в России во второй половине XIX – первой трети XX вв. СПб., 2021. 439-459.

⁴⁷² Подробнее см.: Чуковский К. И. 214-216.

⁴⁷³ Крылов В. Н. Комические формы и приемы в массовой газетно-журнальной критике начала XX в. С. 441-442.

⁴⁷⁴ Дьяконов П. И. 100 рублей за объяснение // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1909. 12 февр. (№ 10956).

— вызывают у автора письма вопросы: «Кого автор подразумевает под той, которая светла, как снег невинный? Почему она бела, как храм далекий? Ведь храмы, как дальние, так и близкие, бывают разных цветов: и серые, и желтые, и красные... Эти два сравнения дают представление скорее о холоде (снега) и высоте (храма), чем о светлости и белизне. Почему поэт не верит этой ночи, и почему эта ночь длинная?..»⁴⁷⁶ и т. д.

Заметка Дьяконова вызвала резонанс в прессе.⁴⁷⁷ Отдельные факты позволили нам предположить, что под маской профессора скрывался известный литературный критик, А. А. Измайлов. Показательно, что в качестве нарративной маски он выбрал имя реального профессора медицины П. И. Дьяконова, от имени которого было опубликовано пресловутое «письмо в редакцию». Петр Иванович Дьяконов — известный хирург, ученый, профессор Московского университета. В 1891–1895 годах совместно с Н. В. Склифосовским основал и редактировал журнал «Хирургическая летопись». В 1897 году вместе с А. П. Чеховым начал издание журнала «Хирургия», редактором которого оставался до конца жизни.

Выступление под маской профессора медицины не случайно. Измайлов неоднократно заявлял в своих статьях, что современная литература есть «клиническая литература». В статье с показательным заглавием «Неврастенический век и неврастеническая литература» автор пишет: «В своей парадоксальной книге Нордау назвал современный век веком вырождения. Медицинский термин — вот разгадка современных настроений, современного искусства и литературы»⁴⁷⁸. В откликах на драматические произведения Блока критик неоднократно вменял ему расстройство ума, о чем впоследствии вспоминал без сожаления: «Иногда, как в “Балаганчике” и “Незнакомке”, он так жестоко порывал со здравым смыслом, что становился вне критики, и я не сожалею о тех злых словах, какие не раз мне приходилось говорить о Блоке по поводу этих вещей».⁴⁷⁹ Отношение к новому искусству — к поэтике «смутного, неопределенного» — как к продукту «больной психики» — было характерным для писателей позитивистской направленности. Например, как отмечает Н. Ю. Грякалова, в публицистике А. В. Амфитеатрова «медицинскую оценку получили почти все писатели-модернисты, ставшие свидетелями мутации позитивистской эпистемы и отразившие этот процесс как на уровне разрабатываемых ими литературных стратегий, так и избираемых моделей жизненного поведения».⁴⁸⁰

Наряду со статьями, носящими негативный, пародийный характер, где медицинский текст усиливал комический эффект, информационное поле было наполнено рецензиями и фельетонами, в которых медицинский дискурс был частью серьезного разговора о литературе. Такие примеры в литературной критике встречается не только в рецензиях на произведения, в которых речь идет о всевозможных болезнях, а действующими лицами являются врачи и пациенты. Например, с помощью специально терминологии литературные критики метафорически пытались актуализировать произведения современников.

Показательна в этом отношении статья К. И. Чуковского «Утешеньишко людишкам», посвященная «проклятым» вопросам русского общества: бедности, несправедливости жизни, — «вечной теме» произведений Горького. В фокусе критика «Детство», «На дне», рассказы 1912–1915 гг., вошедшие в сборник «По Руси», которые он сравнивает с «лечебником», усиливая анализ названных произведений проекцией на медицинскую ситуацию, при этом сам критический текст густо насыщается медицинской терминологией:

«С детства его так ошарашили человеческие раны и боли, что он чувствует их, как свои. Хоть как-нибудь облегчить, залечить! — только об этом и думает. Это стало его

⁴⁷⁶ Там же.

⁴⁷⁷ См. подробнее об этом эпизоде: Александров А. С., Александрова Э. К. Позитивисты vs. Символисты (К истории восприятия одного блоковского стихотворения) // Филологические науки. 2015. № 5. С. 33–41.

⁴⁷⁸ Измайлов А. А. Литературные заметки: неврастенический век и неврастеническая литература: стихи И. Рукавишниковой // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1907. 16 марта. (№ 9798). С. 3.

⁴⁷⁹ Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры: книга о новых веяниях в литературе. СПб., 1910. 221

⁴⁸⁰ Грякалова Н. Ю. Человек модерна: биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008. С. 55.

помешательством. Род человеческий болен, весь в язвах и омерзительных струпиях, а Горький, — лекарь, лечитель, целитель, — придумывает рецепт за рецептом и торопит, посылает в аптеку: скорее! иначе — беда!

Его книги — лечебники, собрание рецептов; недаром в его публицистике столько лекарственных докторских слов:

- Общественная гигиена...
 - Духовное оздоровление общества...
 - Нездоровые нервы общества...
 - Зараза...
 - Болезни национальной психики.
 - Болезни, воспитанные в русском человеке...
- Таковы его ежеминутные термины.

Нужно вылечить, оздоровить людей: ведь они красавцы, таланты, святые! Уничтожьте нарывы, прыщи, покрывающие атлетическое тело народа, и вы увидите, как оно дивно-прекрасно. Оно и сейчас восхитительное, но запаршивело от маятной жизни: ему нужны фельдшера, санитары. Горький один из таких: все свои идеи, доктрины всегда превращал в лекарства. Прописывал их пациенту, как порошки или мази. То пропишет анархизм, то — марксизм; то — нищестанство, а то — коммунизм, но всегда убежден фанатически, что его последний рецепт — самый лучший: что он-то и спасет пациента.

И все его герои — вместе с ним — охвачены единственной мечтой: как бы излечить, исцелить. Они такие же врачи, как и он. Прочтите его книжку “По Руси”, вышедшую одновременно с “Детством”, там у каждого свой собственный рецепт и свой собственный метод лечения. <...> И каждый в одиночку из жалости выдумывает какую-нибудь свою панацею — свои припарки, примочки, чтобы залечить эти кровоточащие язвы или хоть на минуту анестезировать боль. Такие самозванные лекари маятно-живущих людей Горькому родственно-милы. Пусть их лекарства смешны и беспомощны...»⁴⁸¹ В этом отрывке, Чуковский демонстрирует блистательное владение медицинской терминологией, а представленный отзыв является ярким примером разъяснения идеи художественного произведения языком врачебного искусства.

Измайлову, например, «медицинский текст» помогает акцентировать внимание читателя на «шаблонности» «прикладных рассказов на темы революции», наводившие редакции газет и журналов после событий 1905 года. Указывая на эту тенденцию в литературном процессе, критик отмечал: «В этих повестях и драмах “на заказ” и “на вырез” все совсем по-аптечному: Прописан рецепт, указаны порции, *mixtur, detur, signatur!* За доктора — литературный фельдшер такой-то...»⁴⁸²

Литературные критики, держа руку на пульсе и следя за новинками литературы, оказались вынуждены погрузиться в нюансы физиологии и клинической психологии, психиатрии, невольно став частью медицинского текста русской литературы, представленного столь широко и разнообразно в отечественной словесности в конце XIX — начале XX века. Критики поначалу, относясь в большинстве своем с недоверием к откровенным проявлениям натурализма, выразившимся в подробном описании всевозможных болезней и реагируя на такие произведения порой резко саркастически, впоследствии включились в серьезный диалог медицины и литературы. А сам критический текст обогатился специальной лексикой, дефицит которой особо был осущитим в эпоху смены литературных направлений.

⁴⁸¹ Чуковский К. И. Собр. соч.: в 15 т. Т. 7. М., 2012. С. 634-636.

⁴⁸² Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры: книга о новых веяниях в литературе. С. 59.

Глава вторая

«Больное дитя»: полемические контексты и поэтика стихотворения А. А. Блока «А. М. Добролюбов»

Первоначальный этап в процессе самоопределения русского литературного модернизма отмечен стремлением, с одной стороны, провести демаркацию между «декадентством» и «символизмом», с другой – освободиться от психопатологического дискурса в оценке новых художественных явлений, смещая тем самым конвенционально признанную границу между «нормой» и «патологией». Ставкой в этом противостоянии между теорией вырождения (дегенерации) – доминирующим биолого-медикалистским дискурсом эпохи *fin de siècle*⁴⁸³ – и антипозитивистскими воззрениями на природу творческого воображения и свободу личностного самовыражения будет «оправдание» невротического (психопатического) субъекта и конституирование его как культурного персонажа.⁴⁸⁴

Сама идея «декаданса», став к концу XIX века коллективной *idée fixe*, представляла собой «одну из форм идеологической реакции на процесс культурной модернизации».⁴⁸⁵ «Психопат», «вырожденец», «монотон», «декадент» создают эпохальные конфигурации «Иного» – эмблемы того, что культура отвергает, оттесняет в маргинальное пространство как негативный элемент и в то же время стремится переосмыслить и принять. Александр Блок, представитель «младшего» поколения символистов, достаточно рано, еще в «допечатный» период творчества, целые страницы дневниковых записей посвятил размышлениям о сущности «декадентства» и его психо(пато)логических параметрах,⁴⁸⁶ а в перечне работ о современных литературных течениях, представленном в записной книжке № 1,⁴⁸⁷ значительное место отвел авторам, репродуцировавшим дискурс вырождения. Встречается здесь и имя профессора Н. Н. Баженова, активно выступавшего на темы современной литературы в популярном жанре «психиатрических бесед».

«Спору нет, следует быть очень осторожным в приложении к художественным явлениям такого специального и исключительного критерия, как психиатрический, – замечал он, например, в «психиатрическом этюде» «Символисты и декаденты». – Однако литературное движение, о котором мы говорим, выражалось и продолжает выражаться в таких уродливых формах, что само собою возникает предположение, не подлежит ли оно гораздо более ведению нашей науки, чем ведению эстетической критики».⁴⁸⁸ К «декадентским» причислялись непонятные тогда большинству импрессионистические тенденции в искусстве; фрагментарность, усложненный метафоризм, неожиданные ассоциации, лингвистические трансгрессии расценивались как «патологические», в эффектах синестезии усматривали «спутанность мысли», как свидетельство «вырождения» воспринимались шокирующие публику элементы декадентского бунта – демонстративный эгоцентризм и эпатажный имморализм. В целях восстановления исторической справедливости стоит, однако, заметить, что Баженов, в отличие от многих своих коллег, любивших рассуждать о «границах сумасшествия» и числивших «гениев» по разряду «безумцев», а в «новом искусстве» видевших подтверждение выводов о «вырождении рода человеческого», представлял

⁴⁸³ См., например: *Матич О.* Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и *fin de siècle* в России. М., 2008; *Николози Р.* Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века. М., 2019.

⁴⁸⁴ См. об этом: *Грякалова Н. Ю.* Человек модерна: биография – рефлексия – письмо. СПб., 2008. С. 33-75.

⁴⁸⁵ *Зенкин С.* «Декаданс» в идейном контексте современности // *Неприкосновенный запас*. 2014. № 6 (68). [Эл. ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2014/6> (дата обращения: 11.07.2021).

⁴⁸⁶ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 25-29.

⁴⁸⁷ *Блок А. А.* Записные книжки: 1901-1920. М., 1965. С. 27-28.

⁴⁸⁸ *Баженов Н. Н.* Символисты и декаденты. Психиатрический этюд. М., 1899. С. 1.

перспективу творческого развития более оптимистично. Во всяком случае, он считал возможным в пределах эволюционистской парадигмы поставить вопрос о «прогенерации»: «...быть может, во многих случаях, где мы говорим о возвращении к типу пережитому, об атавизме или о дегенерации, мы правильнее поступили бы, если бы говорили о предвосхищении – конечно, неполном и несовершенном – будущего типа, об *adposterism*'е, о прогенерации?».⁴⁸⁹ Таким образом, доминирующая эпистема подвергалась сомнению внутри нее самой.

Блоковская рефлексия была направлена на то, чтобы, во-первых, прояснить сам термин, освободив его от отрицательных коннотаций, поскольку в массовом сознании «декадент» однозначно ассоциировался с «упадочником», «дегенератом»,⁴⁹⁰ а во-вторых, произвести, если угодно, ревизию литературного поля и отмежеваться от «дурных» декадентов – тех, «кому это имя принадлежит, как по существу, так и этимологически»:

«Декадентство — “decadence” — упадок.

Упадок (у нас?) состоит в том, что *иные*, или намеренно, или просто по отсутствию соответствующих талантов, затемняют смысл своих произведений, причем некоторые сами в них ничего не понимают, а некоторые имеют самый ограниченный круг понимающих, т. е. только себя самих; от этого произведение теряет характер произведения искусства и в лучшем случае становится темной формулой, составленной из непонятных терминов — как отдельных слов, так и целых конструкций. <...> [<...> выписывают они порой безумные, порой дышащие неведомой силой иероглифы. Но не в безумцах ожидаемые силы]».⁴⁹¹

Блоковские размышления не были оригинальны и лежали в русле общих умонастроений «младших» символистов, стремившихся преодолеть крайности декадентства на путях теургического творчества («соловьевцы») или «нового религиозного сознания» (Мережковские). Есть все основания полагать, что в ряду *иных* Блок разумел прежде всего поэта Александра Добролюбова, декадента *par excellence*, еще при жизни ставшего легендой, вошедшего в анналы раннего русского модернизма и даже попавшего на страницы символистской беллетристики: под именем Александра Елисеева, поэта-декадента и аморалиста ницшеанского толка, он выведен в романе З. Гиппиус «Победители» (1898).⁴⁹² В своих оценках творчества «декадентов» Блок первоначально ориентируется на услышанный им осенью 1901 г. и подробно законспектированный доклад Р. В. Иванова-Разумника «О “декадентстве” в современном искусстве», где «непонятность» для публики подобных произведений объяснялась погруженностью декадентов исключительно в сферу гипертрофированных субъективно-индивидуальных ощущений. «Декадентство – явление субъективно-индивидуальное, – записывает Блок. – РЕЗКИЙ пример – психические больные – люди, стремящиеся передать свое личное. Добролюбов – ближе всех к психическим больным (из наших современных декадентов). <...> Произведения Добролюбова принадлежат более психиатрической, чем литературной оценке».⁴⁹³ Как показал А. В.

⁴⁸⁹ Баженов Н. Н. Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. М., 1903. С. 33.

⁴⁹⁰ Блок А. Собр. соч. Т. 7. С. 26.

⁴⁹¹ Там же. С. 26, 28.

⁴⁹² См.: Рыкунина Ю. «Не преступи чрез мой порог...». Из комментария к «забытому» роману З. Н. Гиппиус // Toronto Slavic Quarterly 36. Spring 2011. [Эл. ресурс]. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/> (дата обращения: 18.06.2021). Жизнь первого русского декадента А. М. Добролюбова в настоящее время многократно описана, в том числе на основе архивных разысканий (труды К. М. Азадовского, Е. В. Ивановой, А. А. Кобринского, А. Л. Соболева).

⁴⁹³ Блок А. Записные книжки. С. 23. Н. Н. Баженов, иллюстрируя одну из своих «психиатрических бесед» стихотворением Добролюбова, приходил к близкому мнению: поэт «представляет собой психический тип, совершенно не укладывающийся в психологические рамки и подлежащий ведению только психопатологии» (Баженов Н. Н. Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. С. 66-67).

Лавров, обратившийся к неопубликованной статье Иванова-Разумника «О “декадентстве” в современном русском искусстве», Блок излагал позицию будущего критика хотя и схематично, но достаточно близко к тексту.⁴⁹⁴

И все же отношение Блока к декадентству и декадентам было не столь однозначным. В марте 1902 г. состоялось его знакомство с Мережковскими, которые в это время консолидировали круг единомышленников под знаком «религиозной общественности», одной из форм модернистского активизма, и «преодоление декадентства» входило в их программную стратегию. В литературно-критических выступлениях З. Гиппиус поэты-декаденты и символисты «первой волны» (А. Добролюбов, Вл. Гиппиус, И. Коневской) репрезентировались как незрелые, инфантильные субъекты, индивидуалисты, заблудившиеся, не обретя путеводной нити, в лабиринтах собственного «Я», образцы их поэтического творчества удостаивались сравнения с «улыбкой больного ребенка».⁴⁹⁵ В статье «Критика любви. Декаденты-поэты» автор центрирует внимание на личности Александра Добролюбова как одном «из самых маленьких людей, самых несчастных, осмеянных».⁴⁹⁶ Отвергая существующие оценочные клише (декаденты – «юродивые», «больные», «дуращие мальчишки»), Гиппиус пытается преодолеть дискурс дегенерации и разобраться в причинах коммуникативной неудачи: «Может быть, это просто покинутый ребенок, которого не слышат?».⁴⁹⁷ Критик выписывает свой рецепт спасения от одиночества и «ухода в аскетизм» – принятие «новой» религии, понимаемой как «соединение в Едином», т. е. еще один вариант модернистской утопии.

Как известно, Блок не разделял идей «религиозной общественности», и дух мистического рационализма ему был чужд.⁴⁹⁸ Он тщательно оберегал свой внутренний мир и дорожил собственным мистическим опытом, оценивая его как творческую интенцию.⁴⁹⁹ В попытке дистанцироваться от влияния Мережковских он надевает на себя маску декадента и тематизирует близость к литературным «изгоям», сравнивая их (и себя) с падшими ангелами (ср. в Послании св. ап. Иуды: «...и ангелов, не сохранивших своего достоинства, но оставивших свое жилище, соблюдают в вечных узах, под мраком, на суд великого дня» (Иуд 1:6)): «...боюсь, что окончательно убедитесь в моем декадентстве, – обращается он к Гиппиус в письме от 14 сентября 1902 г. – Декаденты ведь ангелы, не забывшие о своем начальстве, но “оставившие” свое жилище. Всегда брезжит в памяти иной смысл, когда кругом отбивается такт мировой жизни. <...> Пока что разрежаю мою сгущенную молниеносную атмосферу жестокой арлекинадой <...>. Простите, что пишу все только о себе и так “самоутверждаюсь”».⁵⁰⁰

Как отзвук полемических дискуссий можно интерпретировать «загадочную» фразу из записной книжки Блока: «Добролюбов – глава лапососания»,⁵⁰¹ которая стала

⁴⁹⁴ Переписка с Р. В. Ивановым-Разумником / Вступит. статья, публ. и коммент. А. В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы исследования. Кн. 2. М., 1981. С. 367.

⁴⁹⁵ Инфантилизация творческого сознания поэтов-декадентов, как и нравоучительные интонации вызвали гневную отповедь одного из них: «С этой спокойной усмешкой те же поэты, которые охотно принимают сочувственное им название — дети, будут слушать унылые и тревожные причитания своих нянюшек, которые ворчат на то, что детки все здоровье себе повредили — до того добаловались, так побереглись бы, как бы им совсем скоро и ножек не протянуть» (Коневской И. Об отпевании новой русской поэзии // Северные цветы на 1901 год. М., 1901. С. 188).

⁴⁹⁶ Гиппиус З. Критика любви. Декаденты-поэты // Мир искусства. 1901. № 1. С. 30.

⁴⁹⁷ Там же.

⁴⁹⁸ Подробнее см.: Минц З. Г. А. Блок в полемике с Мережковскими // Блоковский сб. Вып. IV: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. Гарту, 1980. С. 123-135.

⁴⁹⁹ См.: Грякалова Н. Ю. Человек модерна. С. 103-104.

⁵⁰⁰ Блок А. Собр. соч. Т. 8. С. 46.

⁵⁰¹ Блок А. Записные книжки. С. 43.

хрестоматийной характеристикой блоковской рецепции личности поэта-декадента и приводится обычно без каких-либо комментариев. Существенно, однако, что запись сделана буквально через несколько дней после визита Блока к Мережковским в Заклинье под Лугой 21-22 сентября 1902 г., где они проводили летнее время, и является частью весьма выразительного фрагмента. Он начинается фразой, в которой «чужое слово» подчеркнуто Блоком: «Отсутствие *идеалов* у декадентов» (заключительная фраза: «Противоположное – соловьевский лагерь») и представляет особый тип записи, характерный для блоковской эго-документалистики, – конспект разговора.

Это текстологическое наблюдение позволяет «переадресовать» данное высказывание Зинаиде Гиппиус, особенно с учетом рассмотренного выше критического метатекста (словарное истолкование экспрессивного фразеологизма «сосать лапу» – довольствоваться малым, жить без больших запросов и высоких стремлений, т. е. «без *идеалов*»). Более того, из декабрьских писем 1902 г. к невесте, Л. Д. Менделеевой, и к М. С. Соловьеву, брату философа, становится понятно, что Блок возлагал на Добролюбова некие надежды в мистическом поединке с «преодолевшими соловьевство» «петербургскими мистиками» и приветствовал его «выздоровление»: «Чего хотят все эти здешние “на освященном месте”? Скоро всё это откроется. Знаменательно теперь новое появление г-на Добролюбова на литерат<урно>-мистических горизонтах. О, как они все провалятся!»⁵⁰²

В 1902 г. после странствий по монастырям и сектантским общинам Добролюбов на некоторое время вернулся в Петербург (отчасти вынужденно, скрываясь от судебного преследования за проповедь пацифизма), вызвав ажиотажное внимание в символистских кругах. По настоянию матери он был помещен в психиатрическую лечебницу, но медицинское освидетельствование признало его душевно здоровым, хотя ранее его состояние, согласно приведенному А. Л. Соболевым документу, диагностировалось как «душевное расстройство в форме религиозного первичного помешательства (*Paranoia religiosa*) в его активной форме, т. е. со стремлением к проповедничеству».⁵⁰³

Неоднократные пребывания в лечебницах дали Добролюбову материал для творчества: «Потому что сумасшедший дом есть истина о мире. Поэтому необходимо напечатать рассказы о нем алмазным резцом на каменных скалах — для всех, навсегда, чтоб читающий мог легко прочесть», – писал он В. Брюсову в 1903 г.,⁵⁰⁴ комментируя трансгрессивный опыт соприкосновения с безумием как скрытой, сакрализованной истиной, в согласии с евангельским текстом о блаженстве нищих духом. Два прозаических этюда из жизни обитателей скорбного дома были опубликованы в символистском альманахе «Северные цветы» за 1903 год под заглавием «Рисунки из сумасшедшего дома» (в том же выпуске впервые вышел к читателю блоковский цикл «Стихи о Прекрасной Даме»).

Блок следил за перипетиями судьбы поэта-декадента, ставшего для него символом «мистического действия»,⁵⁰⁵ а именно так он расценивал его жизнетворческий акт – разрыв с

⁵⁰² А. А. Блок — Л. Д. Менделеева-Блок. Переписка 1901–1917 гг. М., 2017. С. 72. Ср. аналогичный пассаж в письме к М. С. Соловьеву: «В довершение всего на сцену выступает г-н Добролюбов, который “выздоровел”! Наше место свято» (Блок А. Собр. соч. Т. 8. С. 49).

⁵⁰³ Соболев А. Л. Больное беспокойство: Новые материалы к биографии Александра Добролюбова. [Эл. ресурс]. URL: <https://lucas-v.leyden.livejournal.com/229686.html> (дата обращения: 12.06.2021).

⁵⁰⁴ ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 85. Ед. хр. 16. Л. 31.

⁵⁰⁵ В письме к А. В. Гиппиусу от 23 июля 1902 г. Добролюбов назван одним из «застрельщиков» в движении от «созерцания» к «действию»: «Все “отсозерцались”. <...>. “Мистическое созерцание” отходит. <...> В воздухе-то дрожат какие-то не мертвые “трели”. Вселенский голос плачет о прошлом покое и о грядущем перевороте. В нем и сожаление и желание. Неужели плеяда гибнущих застрельщиков (Антоний, Добролюбов,

образованным обществом и уход «в народ». В первых числах апреля 1903 г., после нескольких месяцев больничного заточения, Добролюбов выходит на волю, вновь готовый к странническому пути.⁵⁰⁶ По-видимому, это событие послужило для Блока импульсом к созданию стихотворения, записанного в Тетрадь белых автографов № 3 под названием «А. М. Добролюбов» и датированного 10 апреля 1903 г.:

Из городского тумана,
Посохом землю чертя,
Холодно, странно и рано
Вышло больное дитя.
Будто играющий в жмурки
С Вечностью — мальчик больной,
Странствуя, чертит фигурки
И призывает на бой.
Голос и дерзок и тонок,
Замысел — детски-высок.
Слабый и хилый ребенок
В ручке несет стебелек.
Стебель вселенского дела
Гладит и кличет: «Молись!»
Вкруг исхудалого тела
Стебли цветов завились...
Вот поднимаются выше —
Скоро уйдут в небосвод...
Голос всё тише, всё тише...
Скоро заплачет — поймет.⁵⁰⁷

Заглавный персонаж – поэт-декадент, странник, религиозный бунтарь, апологет мистического знания – репрезентирован повторяющимися образами одного семантического ряда: «больное дитя», «мальчик больной», «слабый и хилый ребенок». Несколько диминутивов («фигурки», «в ручке», «стебелек») подчеркивают его телесную немощь и слабость («голос... тонок», «исхудалое тело», «голос всё тише, всё тише», «скоро заплачет»). Тематизация «детскости» через указанные образы-концепты – прямая отсылка к корпусу полемических выступлений З. Гиппиус против декадентов.

Однако в интерпретации Блока декадент, это стигматизированное тело социума, наделяется пророческой миссией: знаки его пути подобны иероглифам («Посохом землю чертя», «Странствуя, чертит фигурки»), которые расшифруют только посвященные (ср. приведенное выше суждение о декадентах в записной книжке Блока: «...выписывают они порой безумные, порой дышащие неведомой силой иероглифы»). Юный пророк будущего преображения не признан миром: «Холодно, странно и рано / Вышло больное дитя» (эти строки являются прямой аллюзией на стихотворение Д. Мережковского «Дети ночи» (1894), образец мироощущения и художественного самоанализа раннего символизма). Противопоставление внешнего и внутреннего (тело / дух) подчеркнуто контрастно («голос и дерзок и тонок»), усилено рифмой (больной : бой), предполагает мифопоэтические трансформации (стебелек – стебель вселенского дела – стебли цветов, устремленных ввысь как символ мирового древа, связующего земную и небесную твердь). Изображение

Ореус, Эрлих!) не говорит о границе, до которой мы дошли. Если да, то что же остается, как не броситься в этот “черный день” “со скал” – в дело (в битву, на “брань народов”))» (Блок А. Собр. соч. Т. 8. С. 36-37).

⁵⁰⁶ См.: Азадовский К. М. Путь Александра Добролюбова // Блоковский сб. Вып. III: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979. С. 132.

⁵⁰⁷ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 152-153.

лирического субъекта «не от мира сего», способного к мистическому свершению, ожидаемо актуализирует евангельские ассоциации: будьте «как дети» (Мф. 18: 3), «ибо таковых есть Царствие Божие» (Мк. 10: 14); «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное <...> Кто умалится [смирится], как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Мф. 18: 1–4).

Визуально текст кодируется растительной орнаментикой в стиле модерн («Вкруг исхудалого тела / Стебли цветов завились... // Вот поднимаются выше – / Скоро уйдут в небосвод...»), вызывающей в памяти живописные образы А. Мухи и М. А. Врубеля, а образ протагониста напоминает болезненно-бесплотных отроков с полотен М. В. Нестерова («Видение отроку Варфоломею», «Дмитрий-царевич убиенный»), представителя символизма в русской живописи, кстати, причисленного к «декадентам» в указанном выше докладе Иванова-Разумника.

Дальнейшее развитие семантического сюжета связано с последующей историей текста. В мае 1907 г. вышел в свет альманах «Белые ночи», подготовленный группой петербургских литераторов символистского круга. И названием, и обложкой с изображением силуэта «Сфинкса» (рис. М. В. Добужинского), составом и композицией (альманах открывался стихотворением Вяч. Иванова «Сфинксы над Невой» и завершался блоковским «Белые ночи») данный артефакт был программно ориентирован на традицию «петербургского текста» русской литературы. В выборе текстов для публикации Блок строго следовал общей концепции: помимо уже указанных «Белых ночей» им был представлен диптих под названием «Петербургская поэма» и цикл «Томления весны», в составе которого анализируемое стихотворение впервые вышло к читателю. В первопечатной версии существенную трансформацию претерпел заголовочный ансамбль текста (паратекст). Во-первых, изменилось заглавие стихотворения, приобретя гибридную форму заглавия-посвящения – «Одному из декадентов». Во-вторых, появился эпитафия из стихотворения А. С. Пушкина «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный...»), но лигатура сакрального текста «Ave, Mater Dei» была заменена на инициалы адресата стихотворного послания: «А. М. Д. – своею кровью / Начертал он на щите». В этой версии эпитафия был вписан в Тетрадь автографов № 3 позже, чем сам текст стихотворения. Возможно, это было сделано в 1906 г., поскольку к этому времени обозначился новый ракурс в восприятии Блоком личности поэта-декадента. Отвечая 11 февраля 1906 г. И. М. Брюсовой на присылку книг Добролюбова (Собрание стихов. М., 1900; Из Книги невидимой. М., 1905), он признавался:

«У меня за последние годы всё еще только готовится какое-то “отношение” к Добролюбову. Часто я закрывал глаза на него; иногда мне казалось воистину, что А. М. Д. “своею кровью начертал он на щите”».⁵⁰⁸

Иллюстрируя свое первоначальное отношение к Добролюбову («Три года назад было так») посвященным ему стихотворением, Блок подчеркнул эпитет: «*большое дитя*», обозначив тем самым доминанту рецепции. И далее продолжал:

«Тогда я слушал биографию Добролюбова от многих. Сейчас, перелистывая “Невидимую книгу”, я узнаю бесконечно многое, иногда до того, что безобидно посмеиваюсь: дело в том, что я давно знаю лично и близко одну *живую книгу* Добролюбова — человека, который когда-то был ему ближе всех <...>. <...> Кажется, я начну теперь понимать в этом (добролюбовском) направлении всё больше».⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Блок А. Собр. соч. Т. 8. С. 150.

⁵⁰⁹ Там же. С. 151.

Возвращаясь к первоначальному тексту, подчеркнем, что благодаря эпиграфу была задана новая семантическая (и интертекстуальная) парадигма чтения, в том числе с проекцией на поэтику «петербургского текста», прежде всего Ф. М. Достоевского. В комментариях к академическому собранию сочинений Блока отмечено: «Традиция прочтения А. М. Д. из пушкинской “Легенды” как отсылки к реальному лицу восходит к роману Достоевского “Идиот”, что существенно для истолкования заглавного образа...».⁵¹⁰ Таким образом, устанавливается образная корреляция между поэтом-декадентом и князем Мышкиным, а следовательно, и со всей традицией изображения «больного сознания» и юродивого поведения в русской литературе. Кроме того, лексема «больное дитя» отсылает также к образам страдающих, болезненных созданий в романах Достоевского, например, со словами «больное ты мое дитя» обращается герой романа «Униженные и оскорбленные» к Нелли, а ее «детское личико» описывается исполненным «какой-то странной, болезненной красоты».⁵¹¹

На этом история трансформаций эпиграфа не закончилась. Подготавливая в 1910 г. второе издание первого тома («Стихи о Прекрасной Даме»), уже в составе «лирической трилогии», и включая в него данное стихотворение, Блок вынес в заглавие подлинную фамилию и инициалы протагониста, эпиграф же приобрел следующий вид:

«А. М. Д. своею кровью
Начертал он на щите.
Пушкин».⁵¹²

Изменение всего лишь одного графического знака влечет за собой несколько важных следствий. Возвращение к тексту-источнику (эпиграф атрибутирован, в отличие от первоначальной редакции) актуализировало куртуазно-сакральный компонент – рыцарское поклонение Прекрасной Даме, что вводило в пространство уже собственно блоковского автобиографического мифа (в том числе и через обыгрывание «имени» прототипа Прекрасной Дамы – Л. Д. М.) и мотивировало включение стихотворения в соответствующий том. Латинизированная версия инициалов Добролюбова отсылала как к реальной личности протагониста текста, так и к образцам его творчества: в сборнике «*Natura naturans. Natura naturata*» (1895) раздел, содержащий единственное стихотворение – «О чем молишь, Светлый?...», был обозначен литерами «А...М... Д...»,⁵¹³ кодирующими отмеченные контексты. Таким образом, идя «по следу» Добролюбова, Блок делал акцент на общности истоков (жизне)творческих исканий «декадентов» и «символистов». А сама фигура поэта-декадента «не от мира сего» оказалась вовлечена в структуру блоковского мифа о пути современного художника.

⁵¹⁰ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 589.

⁵¹¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1972. Т. 3. С. 297, 294.

⁵¹² Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 152.

⁵¹³ Добролюбов А. *Natura naturans. Natura naturata*. Тетрадь № 1. СПб., 1895. С. 23.

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ
ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО АВАНГАРДА

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Обэриуты и медико-санитарный дискурс 1920-х – 1930-х годов:

Рационализация быта и повествовательное насилие: случай Хармса

Если, по известному выражению Ролана Барта, «искусство не знает шума»⁵¹⁴, то литературоведческие интерпретации часто, увы, от шума несвободны. Барт исходил в своем тезисе из представления об *абсолютной функциональности* художественного произведения. Похожим образом высказывался и Ю. М. Лотман: «...стремление осмыслить *всё* в художественном тексте как значимое настолько велико, что мы с основанием считаем, что в произведении нет ничего случайного»⁵¹⁵. В последней цитате, однако, отправной точкой признается не структура, а первоначальное желание, что красноречиво указывает на главный соблазн, подстерегающий любого исследователя — соблазн *сверхинтерпретации*.

Среди жертв некритического подхода к литературоведческим интерпретациям обэриутские тексты встречаются с достаточной регулярностью. Можно сказать, вторжение сверхинтерпретаций стало оборотной стороной издательского, читательского и исследовательского бума конца 1980-х–2000-х годов. Тревожащие тенденции особенно ярко обнаружили себя в хармсоведении. Так, иной раз трудно не согласиться с рецензентом: «...Даниил Иванович упорно не дает разобрать себя “по частям”, по аспектам. Из-за этого часто случается так, что акт необходимой редукции все же совершается, но каким-нибудь своеобразным путем. Выделив интересующий пласт в творчестве, такой автор исследования не только “забывает вернуться” к началу своего дискурса, чтобы понять, что могут дать полученные выводы, но и, напротив, уходит еще “дальше”, экстраполируя в процессе работы выделенный аспект на все творчество, всю личность Хармса и вообще все его поведение, какое может быть реконструировано по документальным источникам и воспоминаниям современников»⁵¹⁶. О том же искусстве предупреждает и М. Б. Мейлах. Комментируя многочисленные прочтения хармсовских текстов сквозь призму эзотерики и магии, он указывает на опасность «универсализации смыслов, предполагающей возможность “объяснения” любого явления средствами той или иной относящейся к этим областям знаковой системы»⁵¹⁷.

Изучая в течение нескольких лет вхождение медицинского дискурса в тексты и творческие практики обэриутов, мы стремились по возможности избегать пресловутой универсализации. Сюжеты болезни и исцеления, специфическая обэриутская «нозология» рассматривались нами, во-первых, в общей системе обэриутских мотивов и сюжетов, с другой стороны, во-вторых, как элементы, неразрывно связанные с биографическим и идейным контекстом обэриутского творчества. Наконец, медицинское знание исследовалось нами в качестве объекта пародии, мистификации или полемики в обэриутских текстах. В этой главе мы обратимся к новому герою — Николаю Заболоцкому и наметим дальнейшие перспективы работы над темой.

В предыдущих статьях и выступлениях⁵¹⁸, посвященных медицинскому дискурсу в текстах обэриутов и чинарей, мы обозначили две важные его модификации: *медико-санитарную* и *натурфилософскую*. Первую встречаем в большом количестве текстов, затрагивающих в большей или меньшей степени темы гигиены быта и труда, профилактики,

⁵¹⁴ Барт Р. Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактааты, статьи, эссе. М., 1987. С. 395.

⁵¹⁵ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 25–26.

⁵¹⁶ Карелин В. М. Сто и один Хармс (Обзор некоторых книг, посвященных столетнему юбилею Даниила Хармса) // Синий диван. Вып. 10–11. М., 2008. С. 290.

⁵¹⁷ Мейлах М. Б. Хармс и герметизм [Заметки к построению обэриутской (мифо)поэтики-2] // Мейлах М. Б. Поэзия и миф. Избранные статьи. М., 2018. С. 18.

⁵¹⁸ Кравчук И. А. Д. И. Хармс против И. И. Мечникова: Об одной пародийной теории питания // Русская литература. 2022. № 3. С. 49–62. Кравчук И. А. Диагностическая скорлупа: шарлатанство, магия и медицина в мировоззрении Д. И. Хармса // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 1. С. 67–89.

гимнастики, диеты, долголетия. Присущий обэриутам интерес к бытовым ритуалам и жизнестроительству счастливо сочетался с идеологией и практикой советского жизнестроительства, пафосом борьбы за здоровье населения и научную организацию труда. Большинство современных исследователей советской медицины пишут о том, что санитарное направление в ней превалировало над собственно медицинским. Это означало существенный перевес оздоровительных мер над терапевтическими. Также можно сказать, что при таком подходе главным объектом попечения становился не пациент, а социум. В этом созданная Н. А. Семашко система здравоохранения служила целям советского модернизационного проекта⁵¹⁹. Показательным документом своего времени является пособие для актива культурно-бытовых кружков — сборник статей под названием «За здоровый культурный быт» (М.; Л., 1931). Заголовки разделов дают представление о приоритетных направлениях санитарного просвещения советских масс: «За здоровое жилище», «За чистое тело и гигиеническую одежду», «Здоровье матери и младенца», «Воспитание детей», «Организация общественного питания», «Приготовление пищи», «Хранение и заготовка продуктов».

Задачам общественной модернизации была подчинена санитарная пропаганда: научно-популярная литература, плакаты, фильмы, лекции, спектакли, публикации в журналах и газетах. Развернулась диспансеризация и деятельность жилищных инспекций, оценивавших состояние помещений, условия жизни граждан. Последняя реалья обыгрывается в миниатюре Хармса «Сон» (1936), в которой специальная комиссия признает проспавшего четверо суток Калугина «антисанитарным и никуда не годным», после чего приказывает жакту «выкинуть Калугина вместе с сором»⁵²⁰.

Другая примета времени, пародийно отобразившаяся у Хармса, это всплеск интереса к НОТ — научной организации труда. «Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя», — констатировал знаменитый кинорежиссер Дзига Вертов. «Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку»⁵²¹. Идеалы антропологической модернизации воплощались в том числе и в приспособлении к советской действительности тейлоризма и других систем рационализации трудовой деятельности (А. К. Гастева, О. А. Ерманского и др.⁵²²). Не отстает от общего движения и герой Хармса:

Один механик решил на работе стоять поочередно то на одной, то на другой ноге, чтобы не очень уставать.

Но из этого ничего не вышло, он стал уставать больше прежнего, и работа у него не клеилась, как раньше.

Механика вызвали в контору и сделали ему выговор с предупреждением.

Но механик решил побороть свою натуру и продолжал стоять за работой на одной ноге.

Долго боролся механик со своей натурой и, наконец, почувствовав боль в пояснице, которая возрастала с каждым днем, принужден был обратиться к доктору⁵²³.

⁵¹⁹ Об этом см.: Орлова Г. Организм под надзором: тело в советском дискурсе о социальной гигиене (1920-е годы) // Теория моды. 2007. № 3. С. 251—270. Starks T. The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State. Madison, 2008. *Idem*. Propagandizing the Healthy, Bolshevik Life in the Early USSR // American Journal of Public Health. 2017. 107. № 11. Pp. 1718—1724. Хоффманн Д. Вращивание масс. Модерное государство и советский социализм. 1914-1939. М., 2018. С. 102—151; и многие другие современные работы.

⁵²⁰ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 338.

⁵²¹ Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. II. Материалы. Екатеринбург; М., 2014. С. 25.

⁵²² См. напр. У истоков НОТ: Забытые дискуссии и нереализованные идеи: Социально-экономическая литература 20–30-х годов. Л., 1990.

⁵²³ Хармс Д. И. Один механик решил... [1938] // Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 106—107.

Структурно эта миниатюра встает в один ряд с такими хармсовскими текстами, как «Столяр Кушаков» (1935) или «Одному французу подарили диван, четыре стула и кресло» (вторая половина 1930-х гг.) — действия, мотивация, индивидуальность персонажей сведена к чистейшей механической комбинаторике. В целом это соответствует наблюдениям М. Н. Липовецкого над циклом Хармса «Случай». В «Случаях» Липовецкий видит реализацию «нулевой степени письма» по Р. Барту. Повествование выглядит до такой степени внесубъектным, а хронотоп настолько абстрактным, что каждая художественная деталь, вводимая в такой *разреженный* текст, оказывается точно таким же абстрактным, бессмысленным атрибутом. Предметы, места и обстоятельства в прозаических миниатюрах Хармса «не создают никакого пространства — они принадлежат исключительно пространству языка»⁵²⁴. М. Б. Ямпольский находил источник хармсовского стиля в обезличенности газетного языка, т. е. хармсовская проза парадоксальным образом становится пародией на то, что невозможно спародировать ввиду полного отсутствия стилистической специфики: «Хроника — амнезический жанр, рассчитанный на мгновенное забывание. Происшествие, теряющее индивидуальность в силу его выпадения из истории, у Хармса к тому же не входит в сферу индивидуальной памяти потому, что отсылает к газете»⁵²⁵.

С точки зрения нашего исследования интересно, как глубоко укорененная в мировоззрении Хармса и обэриутской эстетике повествовательная техника мотивируется чисто внешними, историко-бытовыми реалиями. Вторжение этих реалий в герметичный мир хармсовской прозы воспринимается особенно ярко на фоне его общей стерильности, подчеркнутой редукции каких бы то ни было деталей, кроме тех, что являются минимально необходимыми для развертывания фабулы. Кажется, что в определенных случаях детали обстановки в произведениях Хармса, напротив, демонстративно лишены мотивировки и пародируют обстоятельность конвенциональной прозы и драматургии — обстоятельность, которая в хармсовском мире оказывается бредовой. Ср. начало сценки «Тюк!» (1933): «Лето, письменный стол. Направо дверь. На столе картина. На картине нарисована лошадь, а в зубах у лошади цыган. Ольга Петровна колет дрова»⁵²⁶.

Во «Сне» и «Одном механике...» ясная историко-бытовая конкретика, по всей видимости, осуществляет две функции. Во-первых, вводит в повествование элемент дисциплинарного контроля, насилия, во-вторых, задает резкий контраст между атомарным героем и окружающей его действительностью. Герой Хармса, как правило, одинок, происходящее с ним мало связано или вовсе не связано с другими людьми. Социальная реальность (служба, больница, аптека, коммунальная квартира, общественный транспорт) напоминает о себе через конфликт, насилие, воспроизводство нормативности или фиксацию нарушений этой нормативности. Вот почему государственная медицина в прозе, драматургии и жизненной практике Хармса почти всегда ассоциируются с чем-то, заведомо вызывающим тревогу, чувство униженности и потерей ощущения безопасности.

Рождение клиники для самых маленьких: Маршак, Олейников, Заболоцкий

Возвращаясь к теме медико-санитарной пропаганды, необходимо обратиться к советской детской литературе. Говоря об изданиях 1920-х годов, Е. О. Казакова выделяет в особую группу «книги по анатомии, первой помощи, гигиене и санитарно-просветительской тематике»⁵²⁷. В их числе: «Часы и сердце» (1924) М. Луганского, «Как жить, чтобы здоровым

⁵²⁴ Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов. М., 2008. С. 148.

⁵²⁵ Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 11.

⁵²⁶ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 346.

⁵²⁷ Казакова Е. О. Новая научно-популярная книга 1920-х гг.: О чем и как? // Детские чтения. 2021. Т. 20. № 2. С. 290. См. также: Душечкина Е. В. «Чтобы тело и душа были молоды...»: Тема оздоровительной профилактики и здоровья в советской детской песне // Детские чтения. 2014. Т. 5. № 1. С. 191—192, 193—195.

быть?» (1925) А. Железного, «В тайниках человеческого тела» (1927) и «Первая помощь в несчастных случаях и пионеры» (1928) Г. Брука, «На страже здоровья пионеров» (1929) З. Липович и С. Глезера. Многие поэтические тексты, посвященные темам гигиены и здоровья, стали хрестоматийными: «Мойдодыр» (1923) и «Айболит» (1929) К. И. Чуковского, «Мы с Тамарой» (1933) А. Л. Барто, «Про мимозу» (1935) С. В. Михалкова.

В 1935 г. в газете «Пионерская правда» печатаются стихотворения С. Я. Маршака «Рано вставать, рано в кровать» — это срифмованные советы детям о правильном распорядке дня и полезных бытовых навыках, в том числе такие: «Ешь, // Не спеша, // Пусть работают скулы. // Мы — пионеры, // А не акулы!»⁵²⁸. Для Маршака, с 1933 года стоявшего во главе ленинградского «Детгиза», подобные стихи были не просто данью времени или простым исполнением социального заказа — они вполне отражали эстетическую программу «маршаковского направления» советской детской литературы, программу, сочетавшую научно-популярные сюжеты и просветительский пафос с игровым началом. При кажущейся самоочевидности такого подхода, для Маршака и его единомышленников он служил важным орудием, с помощью которого можно было размежеваться как с дореволюционной традицией, так и с современными произведениями, воспроизводившими плоские идеологические клише⁵²⁹.

Сотрудничество с Маршаком обэриутов началось с конца 1927 года. С 1928-го они принимали деятельное участие в выпуске журнала «ЁЖ» (1928–1935) — фактического преемника маршаковского «Нового Робинзона», а с 1930-го — в выпуске иллюстрированного приложения для дошкольников «ЧИЖ». «ЁЖ» публиковал популярные материалы на самые разные темы, в том числе и на медицинские. Так, довольно детально и натуралистично описывались в очерке А. Ф. Гринберг болезнь и смерть В. И. Ленина: «Десять врачей вскрыли его тело.

Все оказалось здоровое, крепкое, прочное. Только мозг был разрушен.

От большой мозговой работы износились те сосуды и трубочки, которые несли кровь к его голове. <...>

Врачи взяли один кусочек кровеносной трубочки и посмотрели на свет: света не было видно, трубочка была как веревка, кровь не могла в ней течь.

Мозг его был разрушен, как у древнего старика. А жил он только 54 года»⁵³⁰.

В 11 номере журнала за 1928 год публиковалось интервью Н. А. Заболоцкого с авторитетным ленинградским ученым — профессором А. В. Немиловым, посвященное гигантизму и особенностям работы гипофиза⁵³¹. Ярчайшим представителем «медико-санитарного направления» из авторов «Ежа» был, конечно же, Н. М. Олейников. Центральные мотивы его «научной» лирики связаны с питанием, диетой, обменом веществ. Достаточно упомянуть тексты: «Красавице, не желающей отказаться от употребления черкасского мяса», «Фруктовое питание», «На выздоровление Генриха», «Чревоугодие (Баллада)», «Послание (На заболевание раком желудка)», «Быль, случившаяся с автором в ЦЧО (Стихотворение, бичующее разврат)». Все перечисленные тексты были созданы Олейниковым в 1932 году. Особняком стоит послание «Лиде» (1933), где мотивы питания более отчетливо соединены с мотивами влюбленности и сексуального влечения.

⁵²⁸ Маршак С. Я. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. М., 1968. С. 375.

⁵²⁹ См. Кулешов Е. В. Самуил Маршак (1887–1964) // Детские чтения. 2012. Т. 2. № 2. С. 78–79. См. также: Гаспаров М. Л. Маршак и время // Гаспаров М. Л. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001. С. 415–417.

⁵³⁰ Гринберг А. Ленин // ЁЖ. 1928. № 1. С. 20. О жанровом контексте этого очерка см. напр.: Маслинская С. Г. Предисловие [к: Гринберг А. Ф. О новой детской книге и ее читателе] // Детские чтения. 2013. Т. 3. № 1. С. 8–10. Суздорф Э. А. Образы Ленина и Сталина на страницах журналов «ЁЖ» и «ЧИЖ» (конец 1920-х–1930-е годы) // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2011. № 6 (68). С. 95–96.

⁵³¹ Есть ли на земле великаны? // ЁЖ. 1928. № 11. С. 23–24. Об этом тексте см.: Андросенко Е. Е. Тематическая организация журнала «ЁЖ» (1928–1930 гг.). Выпускная квалификационная работа на соискание степени бакалавра филологии. СПб., 2017. С. 17–18.

В статье «Хармс против Мечникова» мы достаточно подробно осветили «гастропоэтику» Олейникова, его травестирование научной рациональности⁵³², а также так называемую «желудочную теорию» оздоровления, зафиксированную Л. С. Липавским в «Разговорах»⁵³³. В настоящем материале мы остановимся на авторе, которого, как мы полагаем, можно поместить в общий контекст с медицинской поэзией Олейникова.

В 1933 году на страницах «Крокодила» (№ 21) появилась пародия на стихотворение Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака», озаглавленная «Ум за разум». Составил ее вапповский сатирик Абрам Арго (настоящая фамилия Гольденберг, 1897–1968). Отличительной особенностью пародии стало введение в поэтику оригинала изначально несвойственных ему медицинских мотивов:

Я смотрю бессонным глазом
И пытаю мысль свою:
«Что с тобой, мой бедный разум?
Я тебя не узнаю!
Ты случайно или сдуру
Перепутал сон и явь!..
Смерь себе температуру
Иль клистир себе поставь!»

Но не слушает рассудок,
В мыслях преет Ерунда —
Не прочистивши Желудок,
Не заснете никогда...⁵³⁴

Мы не узнаем, в какой мере Арго был знаком с творческой кухней обэриутов вообще и Заболоцкого в частности. Конечно, представить непривычную поэтику как психическую или соматическую патологию — достаточно предсказуемый, в целом тривиальный полемический ход. Тем не менее в своей пародийной интуиции Арго оказался на редкость точен. Монтаж натурфилософии, медицины и пародийного комизма, вероятно, имел для творческого пути Заболоцкого большее значение, нежели мог предположить находчивый крокодилец.

В том же 1933 году на страницах «Ежа» (№ 2/3) появилось стихотворение Заболоцкого «Прогулка на лыжах», в котором медицинско-просветительский пафос доведен до контраста, безупречного в своем гротеске:

Прямо с горки.
По оврагу.
Чуть не воя.
Чуть не плача,

Прямо с горки по сугробам,
Если хочешь быть здоровым.
Ты лети, лети по снегу,
Словно пташка из-под ели.
Лыжи вылечат калеку
В самом деле,
В самом деле.

⁵³² Об этом см.: Гинзбург Л. Я. Николай Олейников // Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 490. Наринс Дж. В. Поэт и наука. Н. М. Олейников // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство. Белград, 2011. С. 245—267. Лекманов О., Свердлов М. Жизнь и стихи Николая Олейникова // Олейников Н. М. Число неизреченного. М., 2016. С. 205—206.

⁵³³ См. Липавский Л. С. Разговоры // Липавский Л. С. Исследование ужаса. М., 2005. С. 317.

⁵³⁴ Цит. по: Н. А. Заболоцкий: pro et contra. С. 504.

Почему Егорка Галкин
Не имеет аппетита,
Руки тощие как палки,
Животишко как корыто?

<...>

Потому Егорка плачет,
Не имея хладнокровья,
Что здоровье много значит,
У него же — нет здоровья.
Надевай, Егорка, лыжи.
Вынимай свою фуфайку
Да с пригорка.
Словно с крыши.

Начинай-ка,
Начинай-ка⁵³⁵.

Процитированная версия текста была «детской» адаптацией «взрослой» «Прогулки на лыжах», напечатанной еще в 1931 году в журнале «Ленинградский динамовец» (№ 6). И. Е. Лоцилов указывает, что стихотворение «содержит переключки и даже пересечения с текстом “Сохранения здоровья”, но является самостоятельным стихотворением, с другой композицией, другими смысловыми и поэтическими акцентами»⁵³⁶. Действительно, переключки между двумя стихотворениями очевидны. Ср. напр.:

Почему иная дева
вид имеет некрасивый, —
ходит тощая, как древо,
и глаза висят, как сливы?
Потому плоха девица
и на дерево походит,
что полезные частицы
в нос девице не проходят⁵³⁷.

Почему иная дева
Вид имеет вроде стула —
Загребает ножкой влево,
А сама весьма сутула?
Целый день она считает,
Пишет разные бумажки,
А потом во сне икает
И лекарство пьет из чашки.
Потому плоха девица
И на стул весьма похожа,
Что на воздух не стремится,
Чтобы вся дышала кожа⁵³⁸.

Однако, несмотря на столь явные переключки, «Сохранение здоровья», впервые опубликованное сатирическим журналом «Чудак» в 1929 году (№ 22), безусловно, отличается более сложное стилистическое устройство. На первый взгляд, оба текста построены на трагестировании агитационной поэзии. Ср.:

Дай сознанию удивиться,

⁵³⁵ Заболоцкий Н. А. Прогулка на лыжах [ред.] // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. М., 2014. С. 818—819.

⁵³⁶ Лоцилов И. Комментарий // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. М., 2014. С. 818.

⁵³⁷ Заболоцкий Н. А. Сохранение здоровья // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. С. 89—90.

⁵³⁸ Заболоцкий Н. А. Прогулка на лыжах // Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. С. 91.

и тотчас передо мной
отвори свою больницу —
холод, солнце и покой!⁵³⁹

Пионеры, в наши колонны,
К здоровью распахивай дверь,
Воде и просторам зеленым,
Солнц<у> тело доверь⁵⁴⁰.

Как мы знаем, у официозной критики «Сохранение здоровья» не встретило понимания даже в качестве шуточного подражания жанру: в 1930 году рецензент «Литературной газеты» С. Дубицкий поделился с читателями своим недоумением по поводу смысла стихов. Заметка Дубицкого была красноречиво озаглавлена: «Береги здоровье, но берегись Заболоцкого»⁵⁴¹.

⁵³⁹ Заболоцкий Н. А. Сохранение здоровья. С. 90.

⁵⁴⁰ «Физкультурная пионерия». Живая газета // Дашь здоровье. Сборник пьес. М.; Л., 1925. С. 10.

⁵⁴¹ См. Н. А. Заболоцкий: pro et contra. СПб., 2010. С. 37—38.

ГЛАВА ВТОРАЯ
«Медицинские стихи» Заболоцкого и А. К. Толстого. Генезис и функции
гносеологической пародии

Еще раз на тему «Н.А.Заболоцкий и А. К. Толстой»

Метрика, риторика, сюжет «физкультурно-санитарных» произведений поэта, по-видимому, отчасти ориентируется на шуточный цикл А. К. Толстого «Медицинские стихотворения» (1868–1870). Один из создателей чтимого обэриутами Козьмы Пруткова⁵⁴², Толстой был особо ценим Заболоцким. Книги этого автора занимали почетное место в библиотеке родителей поэта, мать Заболоцкого читала Толстого сыну, а сам Заболоцкий перенял эту семейную традицию и читал любимые стихотворения жене и сыну⁵⁴³. Друг отрочества Заболоцкого, его однокашник по реальному училищу в Уржуме М. И. Касьянов вспоминал, как во время революции в училище и женской гимназии стали устраиваться литературно-вокальные вечера. «...в начале придерживались строгой классики: исполнялись вольнолюбивые стихи Пушкина и Лермонтова, хранившиеся у кого-то в городе в списках, революционные песни.

Допускались романсы русских классиков — Глинки, Чайковского, Даргомыжского. Исполнители довольно быстро снизошли и до второстепенных поэтов и менее строгой тематики. <...> Николай Заболоцкий первый ввел в репертуар иронические стихотворения. Особенно удавалось ему чтение одного из “медицинских” стихотворений А.К.Толстого...»⁵⁴⁴ Выбор юного Заболоцкого пал на стихотворение, предположительно датированное ноябрем 1868 года, «“Верь мне, доктор (кроме шутки!)...”» По сюжету стихотворения, пономарь сообщает доктору, что от поедания крутых яиц в желудке образуется янтарь.

Врач, скептического склада,
Не любил духовных лиц
И причетнику в досаду
Проглотил пятьсот яиц⁵⁴⁵.

По случаю смерти скептика-врача от съеденных яиц причт устраивает поминальный пир и празднует свою победу.

«Вот не минули и сутки, —
Повторяет пономарь, —
А уж в докторском желудке
Так и сделался янтарь!»⁵⁴⁶

Выбор Заболоцкого, в самом деле, интересен: ведь, к примеру, другой его соученик по фамилии Быков выбрал для исполнения со сцены стихи намного более актуального для 1917

⁵⁴² Ср. характерный эпизод из воспоминаний И. В. Бахтерева и А. В. Разумовского: «В антракте за кулисы пришли два, как нам тогда казалось, не очень молодых человека: каждому лет под тридцать.

— Перед вами Козьма Прутков, познакомьтесь, — сказал один.

— Евгений Львович любит преувеличения. Я внук Козьмы Петровича, но по прямой линии, — поддержал шутку другой. Это были два неразлучных друга, редакторы детского отдела Госиздата — Евгений Шварц и названный родственник Пруткова Николай Олейников» (*Бахтерев И. В., Разумовский А. В. О Николае Олейникове // День поэзии. Л., 1964. С. 154.*)

⁵⁴³ См. *Заболоцкий Н. Н. Жизнь Николая Заболоцкого. М., 1998. С. 18, 221.* Ср. также в воспоминаниях Н. К. Чуковского: «Стихи Николай Алексеевич любил с отроческих лет, и первым поэтом, поразившим его, заученным наизусть, был Алексей Константинович Толстой. Я был удивлен таким совпадением: когда мне было лет десять-двенадцать, я тоже выше всех поэтов считал того же Алексея Толстого и полюбил его да еще Жуковского гораздо раньше, чем Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Блока. Впоследствии я совсем в нем разочаровался, то же было и с Заболоцким, только, по-видимому, несколько позже» (*Чуковский Н. К. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 300.*)

⁵⁴⁴ Цит. по: Указ. соч. С. 32.

⁵⁴⁵ *Толстой А. К. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. Л., 1984. С. 344.*

⁵⁴⁶ Там же. С. 345.

года Маяковского⁵⁴⁷. Наиболее логично предположить, что «Медицинские стихотворения» увлекали Заболоцкого именно абсурдностью сюжетных построений и игровыми приемами.

Вспомним другие стихотворения цикла. В стихотворении «Навозный жук, навозный жук...» дух некоей Адольфины, скончавшейся от неправильного лечения, вселившись в навозного жука, докучает врачу — невольному виновнику гибели пациентки. В стихотворении «Берестовая будочка» врач очаровывает лесных птиц игрой на дудочке. Музыкальные чары не действуют только на скворца, который говорит, что врачу бы больше подошла не дудочка, а «оловянная труба», то есть клизма. В стихотворении «Муха шпанская сидела...» известное ядовитое насекомое, из которого раньше изготавливали возбуждающее медицинское средство, жалит доктора, не давая себя поймать и, по всей видимости, мстя за других шпанских мушек, выловленных и растертых в порошок. В конце стихотворения шпанская муха исполняет победный гимн. Отдельно необходимо упомянуть «Доктор божией коровке...», впервые опубликованное значительно позже остальных стихотворений цикла — только в 1924 году в № 1 журнала «Русский современник», что характерно, с указанием автора: «Кузьма Прутков (А. К. Толстой)». Сложно не согласиться с А. Г. Битовым: «...вот где не только Заболоцкий, но и Олейников с его “Тараканом”»⁵⁴⁸.

Не менее интригующим представляется то, что юмористический цикл Толстого писался приблизительно в одно время с «Бесами» Ф. М. Достоевского, то есть в том числе со стихотворениями Игната Лебядкина — одной из ключевых фигур в поэтическом пантеоне ОБЭРИУ. Хорошо известно наблюдение В. Ф. Ходасевича: «Несоответствие формы и содержания в поэзии Лебядкина по существу трагично, хотя по внешности пародийно. Однако эта пародия построена на принципе, обратном принципу Козьмы Пруткова, которого Достоевский знал и ценил. *Комизм* Пруткова основан на том, что у него низкое и нелепое содержание облечено в высокую поэтическую форму. *Трагикомизм* Лебядкина — в том, что у него высокое содержание невольно облачается в низкую форму. Прутков в совершенстве владеет формой — и мелет вздор»⁵⁴⁹. Такое противопоставление не утратило своей аналитической ценности, важно, однако, что сближение или сопоставление двух вымышленных стихотворцев неизбежно для носителей общей культурной памяти, а принцип «прутковской» эстетики, так емко выраженный Ходасевичем, воспроизведен и в цикле Толстого.

Влиянием мотивов «медицинского цикла», по-видимому, отмечены и строфы из писем юного Заболоцкого Касьянову 1921 г.:

Письмо на почту с первым встречным
Не поленись, лентяй, послать —
А после хоть опять в кровать.
<...>

⁵⁴⁷ При этом, согласно мемуарам Л. Ю. Брик, сам Маяковский «с выражением декламировал “Бунт в Ватикане” (“Взбунтовались кастраты”) Ал. Конст. Толстого, которого очень любил» (*Брик Л. Ю.* Чужие стихи. Глава из «Воспоминаний» // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 337). Ср. также реплику Н. Н. Асеева в передаче Д. М. Молдавского: «Хлебников любил читать на память Маяковского, Асеева и Алексея Константиновича Толстого» (*Молдавский Дм.* Поэзия и фольклор // Воспоминания о Николае Асееве. М., 1980. С. 206). Также свидетельство Р. О. Якобсона: «Я спросил Хлебникова [29 или 30 декабря 1913 г.], кто ему ближе всего из русских поэтов прошлого, и он, не задумываясь, ответил: “Грибоедов и Алексей Толстой”. — “А Тютчев?” — “Хороший поэт”» (Цит. по: *Долгополов Л. К., Лавров А. В.* Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX—начала XX в. // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 118). Наконец, И. А. Бродский в разговоре с С. М. Волковым в качестве параллели к стихам ценного им У. Х. Одена привел «Алексея Константиновича Толстого и позднего Заболоцкого» (*Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 153).

⁵⁴⁸ *Битов А. Г.* «Сашенькины глупости». Третий Жемчужников // Битов А. Г. Пятое измерение: на границе времени и пространства. М., 2002. С.

⁵⁴⁹ *Ходасевич В. Ф.* Поэзия Игната Лебядкина [1931] // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 199. См. также: *Немировский И.* Капитан Лебядкин и его литературное окружение // Новое литературное обозрение. 2023. № 3. С. 124, 133—134.

А в ней, во славу всей России
Иль докторской своей души,
Октавами хотя пиши
Рецепты от дизентерии.
Помилуй бог — ведь ты талант<,>
Не медицинский арестант!⁵⁵⁰

И. Г. Ямпольский отмечал, что излюбленным методом создания комического эффекта у Толстого был «метод доведения до абсурда, вывод, совершенно несоответствующий посылкам»; «парадоксальное несоответствие темы, обстановки, лица со словами и самым тоном речи»⁵⁵¹. Более подробно этот абсурдизм был рассмотрен Ю. М. Лотманом. Лотман выводит своеобразную формулу юмористических стихов Толстого: нанизывание наименее вероятных синтагм при обманчивом внешнем единстве (например, за счет рифм): «Текст строится по законам бессмыслицы. Несмотря на соблюдение норм грамматико-синтаксического построения, семантически текст выглядит как неотмеченный: каждое слово представляет самостоятельный сегмент, на основании которого почти невозможно предсказать следующий. Наибольшей предсказуемостью здесь обладают рифмы. Не случайно текст приближается в шуточной имитации буриме — любительских стихотворений на заданные рифмы, в которых смысловые связи уступают место рифмованным созвучиям...»⁵⁵² Идеальным воплощением описанного структурного принципа в творчестве Толстого для Лотмана является стихотворение «Угораздило кофейник...» (1868). В этом произведении описывается прогулка кофейника и вилки. Вилка, увидев муравейник, решает показать свою удаль и атакует муравьев. Это очень веселит ее спутника:

А кофейнику потеха:
Руки в боки, кверху нос,
Надседается от смеха:
«Исполати! Аксиос!
Веселися, храбрый росс!»⁵⁵³

От смеха кофейник теряет крышку, куда быстро набегают перепуганные муравьи, так что теперь кофейнику уже не до шуток. Текст завершается своеобразным нравоучением:

Поделом тебе, кофейник!
Впредь не суйся в муравейник,
Не ходи как ротозей,
Умеряй характер пылкий,
Избирай своих друзей
И не связывайся с вилкой!⁵⁵⁴

А. М. Ранчин обращает внимание на совмещение в этом тексте пародии на басенный жанр (*reductio ad absurdum* типичных басенных аллегорий, узнаваемо прутковское обессмысливание дидактической составляющей), экзотического сюжета, неожиданных цитат

⁵⁵⁰ *Заболоцкий Н. А.* Метаморфозы. С. 43—44. Стилистический и мотивный след «Медицинского цикла» дополняется биографическим подтекстом. Летом 1920 г. Касьянов и Заболоцкий уезжают из Уржума в Москву и зачисляются сразу на два факультета Московского университета: «Оказалось, что по карточкам, которые полагались студентам историко-филологического факультета, почти ничего не выдавали. Кто-то посоветовал поступать на «милитаризованный» медицинский факультет, где студенты-медики получали колоссальный по тем временам паек...» (*Заболоцкий Н. Н.* Жизнь Николая Заболоцкого. С. 45) В 1921 г. «с продовольствием стало труднее. <...> усиленный паек студентов-медиков был вообще отменен. <...> Николай Заболоцкий решил покинуть университет: голодать на ненужном ему медицинском факультете не имело смысла. В конце февраля или в марте 1921 года, не закончив первого курса, он вернулся в Уржум» (Там же. С. 51—52).

⁵⁵¹ *Ямпольский И. Г.* А. К. Толстой // Толстой А. К. Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2006. С. 8, 41.

⁵⁵² *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 207—208.

⁵⁵³ *Толстой А. К.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1. С. 324.

⁵⁵⁴ Там же. С. 325.

(хиротония, «Гром победы раздавайся!»)⁵⁵⁵. Таким образом, за внешней бессмыслицей возникает изобретательная деконструкция различных поэтических и риторических жанров.

Травестирование, деконструкция жанров и стилей были в достаточной мере характерны для поэзии обэриутов, что не ускользало от пристрастного взора их оппонентов. Вот что заявлял Н. Н. Асеев на поэтической дискуссии ВССП 16 декабря 1931 г.: «Их формальная оппозиция традиционному трафарету, попытка провести ее через разлом формы привели их к обесмысливанию содержания. Таким именно образом у Заболоцкого, например, издевательство над этой традицией обернулось в издевательство над действительностью; идиотизм синтаксического штампа превратился в идиотизм содержания»⁵⁵⁶. «Разностильность» — еще одна яркая черта, роднящая между собой юмористику Толстого и стихи Заболоцкого. В «Сохранении здоровья» и «Прогулке на лыжах» соседствуют друг с другом эрзацы научной терминологии («воздух кислородный», «в груди сидит бацилла»), канцеляризм («Если, в случае мороза...»), просторечная и разговорная лексика («сидень», «детина», «ноги фертом раскоряча»).

Возвращаясь к Козьме Пруткову, а точнее говоря, к его создателям, укажем еще одну параллель к финальным четверостишиям «Сохранения здоровья»:

О, полезная природа,
исцели страданья наши,
дай частицу кислорода
или две частицы даже!

Дай сознанию удивиться,
и тотчас передо мной
отвори свою больницу —
холод, солнце и покой!⁵⁵⁷

Ср.:

Но прохлады не хочу я;
Этот зной меня живит.
Может быть, теплом врачуя,
Солнце дни мои продлит.

О небесное светило!
Озаряй меня и грей
На краю сырой могилы,
У предела ясных дней!⁵⁵⁸

Несмотря на то, что холод у Заболоцкого — целительная сила, а у Алексея Жемчужникова — напоминание о могиле, в обоих текстах природа — источник здоровья и надежды.

Противоречия гносеологической пародии

Конечно, своеобразие «медицинского диптиха» Заболоцкого не исчерпывается приведенными аллюзиями. Вспомним возмущенную реакцию рецензента «Литературной газеты». По мнению С. Дубицкого, «Сохранение здоровья», имитируя советскую агитационную поэзию, на деле было лишено ее главных компонентов — логической

⁵⁵⁵ См. Ранчин А. М. Юмор и сатира в поэзии графа А.К. Толстого [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/43356.php>

⁵⁵⁶ Асеев Н. Н. Сегодняшний день советской поэзии <Речь на дискуссии во Всероссийском союзе советских писателей 16 декабря 1931 года> <фрагмент> // Н. А. Заболоцкий: pro et contra. СПб., 2010. С. 109.

⁵⁵⁷ Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. С. 90.

⁵⁵⁸ Жемчужников А. М. Старик // Жемчужников А. М. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 102.

связности и полезности. Действительно, текст открывает типичное для Заболоцкого натурфилософское рассуждение:

Видишь — воздух шевелится?

В нем, как думают студенты,
кислородные частицы
падают, едва заметны⁵⁵⁹.

Ср. в «Ночных беседах» (1929):

...частицы фосфора маячат,
из могилы испаряясь.
Влекомый воздуха теченьем,
столбик фосфора несется
повсюду, но за исключением
того случая, когда о твердое разобьется.
Видите, как все это просто?⁵⁶⁰

В какой мере Заболоцкий пародировал научную рациональность? Такой вопрос неотделим от вопроса о пародийной природе всего творчества Заболоцкого. Соответствующие обертоны всегда безошибочно определялись современниками поэта. Вот реплика лэфовского поэта и критика П. В. Незнамова: «С одной стороны — он ни о чем не желает говорить всерьез, а с другой — “об выпить рюмку водки” он может написать, разговаривая с мирами. Это очень способный пародист и принципиальный гаер, он хорошо работает на жаргонах и диалектах, но основная его стихия — пересмешничество»⁵⁶¹.

Пародийность и «принципиальное гаерство» нередко переосмыслились недоброжелателями Заболоцкого как прием не столько поэтический, сколько политический. Так, Е. Ф. Усиевич со страниц журнала «Литературный критик» давала творчеству поэта следующую оценку: Заболоцкий «развил враждебную пролетариату идеологию, начав с поэтической пропаганды субъективного идеализма и закончив пародией, циничным издевательством как над материализмом как основой мировоззрения пролетариата, так и над его политической и социальной борьбой и над осуществляемым им строительством социализма. Он сделал это под маской юродства и формалистических вывертов, что помешало некоторой части критиков сразу рассмотреть яркую классовую враждебность его произведений, что помогло этому произведению проскользнуть через контроль соответствующих органов»⁵⁶². Как известно, статья Усиевич открыла настоящую кампанию травли Заболоцкого и его поэмы «Горжество земледелия» (1929–1930), что обернулось чрезвычайно тяжелыми последствиями для автора. Для И. Е. Лоцилова даже «дидактика некоторых поздних стихотворений несомненно пародийна, намеренно комична (хоть эту пародийность и ощущают далеко не все читатели)»⁵⁶³.

Вместе с тем хорошо известно воспоминание П. Г. Антокольского о том, как Заболоцкий читал свои стихи на вечере в доме Н. С. Тихонова в Ленинграде. Согласно Антокольскому, стихи из «Столбцов» часто возбуждали смех собравшихся. В какой-то момент жена Антокольского, актриса З. К. Бажанова сказала, видимо, разом о поэте и исполняемых им произведениях: «Да это же капитан Лебядкин!» К общему удивлению, Заболоцкого такое сравнение ничуть не оскорбило: «Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это мое зрение»⁵⁶⁴. Неслучайно специфика и проблематика творчества Заболоцкого нередко вынуждает исследователей отказываться от обиходного понимания комизма и пародии.

⁵⁵⁹ Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. С. 88.

⁵⁶⁰ Там же. С. 106—107.

⁵⁶¹ Незнамов П. В. Система девок [1930] // Н. А. Заболоцкий: pro et contra. СПб., 2010. С. 89.

⁵⁶² Усиевич Е. Ф. Под маской юродства [1933] // Там же. С. 139.

⁵⁶³ Лоцилов И. Е. Поэтическая книга Николая Заболоцкого «Столбцы» // Заболоцкий Н. А. Столбцы. М., 2020. С. 340.

⁵⁶⁴ Антокольский П. Г. Сколько зим и лет // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 199.

Так, для того же И. Е. Лоцилова «смех Заболоцкого всепроникающ и по большому счету серьезен, близок к сакральному смеху: некоторые стихотворения, по сложившейся традиции печатающиеся как шуточные, не только содержат переключки с «серьезными», но и могут быть прочитаны как серьезные»⁵⁶⁵. «В мозаичном искусстве раннего Заболоцкого, — пишет А. А. Пурин, — изменяется сама функция литературной пародии, как бы стирается ее отрицательный знак — пародия становится позитивным инструментом лирического движения, утрачивает чисто служебное амплуа оружия внутрилитературной борьбы»⁵⁶⁶. Закономерным образом исследователь проводит заманчивые параллели между стилистикой «Столбцов» и исследованиями ОПОЯЗа приблизительно в те же годы. «Знаменателен факт: итоговая теоретическая книга Тынянова — “Архаисты и новаторы” — увидела свет в том же 1929 году, что и “Столбцы”»⁵⁶⁷.

Как мы помним, в тот период Тынянов уделял особое внимание явлению пародии как фактора литературной эволюции. При этом классик формализма не уставал подчеркивать, что пародия далеко не всегда предполагает комизм. Предлагавшееся Тыняновым разделение *пародии* и *пародийности* (или *пародичности*) было призвано перенести фокус исследователей и читателей с рецептивных особенностей этого феномена на его структурные свойства. Пародия может быть не узнана современниками, а может утратить узнаваемость со сменой литературных эпох. «Пародия вся — в диалектической игре приемом. Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»⁵⁶⁸.

Двойная оптика пародии нацелена на отбор и отсеивание определенных приемов, прививку литературным системам элементов, ранее считавшихся «внелитературными», изменение поэтического языка и жанрового репертуара. Так, некрасовские пародии на Лермонтова первоначально принимались современниками в штыки, почти как кощунство, но, постепенно утрачивая явственную связь с оригиналом, решали задачу «ввода в старые формы новых стилистических элементов»⁵⁶⁹.

Иными словами, при помощи пародии осуществляется тот самый *сдвиг* — основополагающий фактор литературной эволюции. Исключительно ценны для нас наблюдения Тынянова над пародийными элементами карамзинистской поэтики. Ученый обращал внимание на вторжение в литературное сознание современников Карамзина и Пушкина доселе маргинальных, внелитературных форм — прежде всего, писем. Именно в жанре письма получила свое развитие «вновь найденная литературная простота»⁵⁷⁰. Нарочитая «нелитературность» письма открывала дорогу экспериментам с лексикой, новыми интонациями, даже с такими элементами стиля, как «грубая эротика» и сквернословие.

Вполне вероятно, какие-либо наблюдения Тынянова над русской классикой отзывались в авангардной поэтической практике конца 1920-х — в том числе и в обэриутской. По мнению Т. В. Игошевой, к творчеству Заболоцкого применимо то же определение, которое давала некоторым стихам Хармса А. Г. Герасимова: «Это своеобразная гносеологическая пародия, точнее — автопародия познающего сознания, осмысляющего роль случайности в меняющемся мире». В не меньшей степени к стихам Заболоцкого применимо и известное определение Введенского — «поэтическая критика разума»⁵⁷¹.

⁵⁶⁵ Лоцилов И. Е. Указ. ст. С. 340.

⁵⁶⁶ Пурин А. А. Метаморфозы гармонии: Заболоцкий // Пурин А. В. Воспоминания о Евтерпе. СПб., 1996. С. 193.

⁵⁶⁷ Там же. С. 190.

⁵⁶⁸ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. [Л.] 1929. С. 455. Ср. с определением, которое дал двум строчкам из «Сохранения здоровья» («О, полезная природа, / Исцели страданья наши!») литератор и публицист, представитель второй волны русской эмиграции Б. А. Филиппов (Филистинский), охарактеризовавший их форму как «пародийно-трагическую» (Филиппов Б. А. Путь поэта [1965] // Н. А. Заболоцкий: pro et contra. С. 385; впервые напечатано во вступительной части к изданию: Заболоцкий Н. А. Стихотворения. New York, 1965. С. XXVII—LVIII).

⁵⁶⁹ Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Там же. С. 401.

⁵⁷⁰ См. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Там же. С. 22—23.

⁵⁷¹ Герасимова А. Г. ОБЭРИУ (проблема смешного) // Вопросы литературы. 1988. № 4. С. 75. Игошева Т. В. Проблемы творчества Н.А.Заболоцкого. Учебное пособие к спецкурсу. Новгород, 1998. С. 10. Обратим также внимание на комментарий А. В. Скидана к понятию «поэтической критики разума»: «...сам

Подобную пародийную (или *пародическую*) функцию несли на себе бросающиеся в глаза отступления Заболоцкого от научной фактологии. Вспомним разбор «Сохранения здоровья» С. Дубицким: «Если даже согласиться с Заболоцким по поводу того, что “кислородные частицы падают (куда? — С.Д.), едва заметны”, то не вполне понятно, каким образом “воздух кислородный” может поставить точку “вокруг” дородного человека. Не может ли воздух, по мнению Заболоцкого, ставить другие знаки препинания вокруг людей?»⁵⁷² Другой характерный пример работы поэта с научным материалом анализирует Т. В. Игошева. В ее поле зрения попадает фрагмент из стихотворения «Царица мух» (о мифическом насекомом, с помощью которого можно отыскать драгоценные металлы в земле) (1930):

Му­ха, вся сту­ча кры­ла­ми,
му­скул груд­ки раз­вер­нув,
опу­ска­ет­ся кру­га­ми
на бо­ло­та влаж­ный туф⁵⁷³.

Исследовательница обращает внимание на «микроскопическую» оптику описания, при помощи которой у мухи можно наблюдать «мускул грудки». Но научность и *анатомичность* такого описания оказывается мнимой: никакого «мускула грудки» у мух нет. «Но зато наука предоставляет поэту возможность для пересоздания старого мифа на новой, научной основе»⁵⁷⁴. «Заболоцкий не задавался целью создать так называемую научную поэзию, — писал ранее Л. А. Озеров. — Нет, он всегда оставался поэтом, но наука питала воображение художника, стимулировала и заостряла его художественную мысль»⁵⁷⁵. Таким образом, одно из возможных направлений интерпретации «гносеологических пародий» Заболоцкого — обновление лирической образности при помощи наукообразной лексики. Документы убеждают нас в несправедливости этого подхода.

Константин Циолковский как Безумный Волк: самостоятельные мыслители в жизни и творчестве Заболоцкого

В первой половине января 1932 г. Заболоцкий по собственной инициативе начинает переписку со знаменитым ученым-самоучкой К. Э. Циолковским. В дошедших до нас письмах поэт выражает Циолковскому свое восхищение (по всей видимости, вполне искреннее), просит его прислать из Калуги в Ленинград некоторые свои сочинения, обсуждает с ученым его концепцию бессмертия и, наконец, делится несколькими стихотворениями: хлебниковским текстом «Я и Россия», а также отрывками из «Торжества земледелия» и «Школы жуков» (1931). Заболоцкий намеревался сверить свою картину мира с картиной мира Циолковского. «Несколько отрывков из моих работ покажут Вам — как я думал и во что верил до сих пор»⁵⁷⁶. В письме от 18 января 1932 г. Заболоцкий приводит отрывок из «Торжества земледелия», в котором Солдат обсуждает с животными их грядущую эволюцию.

...Над Лошадиным институтом

гетероморфный стих Введенского, строящийся как каламбурная машина, перемалывающая и деконструирующая расхожие формы стихосложения и поэтические формулы (“гори, гори, моя звезда”), являет собой имплицитную критику поэтического способа высказывания как такового. <...> Поэтический метод Введенского по меньшей мере амбивалентен, направлен как на механизмы (обыденного) языка и мышления, так и на порождающие матрицы самой поэзии, ее “метафизику” (Скидан А. Критика поэтического разума // Скидан А. Сумма поэтики. М., 2013. С. 118).

⁵⁷² Дубицкий С. Береги здоровье, но берегись Заболоцкого // Н. А. Заболоцкий: pro et contra. С. 37.

⁵⁷³ Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. С. 120.

⁵⁷⁴ Игошева Т. В. Указ. соч. С. 35.

⁵⁷⁵ Озеров Л. А. Труды и дни // Труды и дни Николая Заболоцкого. Материалы литературных чтений. М., 1994. С. 42.

⁵⁷⁶ Заболоцкий Н. А. Письмо К. Э. Циолковскому. 18 января 1932 г. // Заболоцкий Н. А. Столбцы. М., 2020. С. 293.

вставала стройная луна.
Научный отдых дан посудам,
и близок час веретена.
Осел, товарищем ведом,
приходит, голоден и хром.
Его, как мальчика, питают,
ума растенье развивают.
Здесь учат бабочек труду,
ужу дают урок науки —
как делать пряжу и слюду,
как шить перчатки или брюки.
Здесь волк с железным микроскопом
звезду вечернюю поет,
здесь вол, зачитываясь Попом,
назад во времени плывет⁵⁷⁷.

В трудах Циолковского, в том числе тех, с которыми хотел ознакомиться Заболоцкий, также развиваются идеи непрерывной эволюции всех жизненных форм, более того, доказывается возможность ускорять и направлять эту эволюцию путем глобальной селекции, устранения внешних препятствий и помещения разумных существ в благоприятную среду (вода, космический эфир). «Множество низших животных эволюционировали бы и имели бы великую будущность, если бы не конкуренция высших. На низших же ступенях животной лестницы не церемонятся. Там просто слабейшие пожираются. (Мы надеемся, что ничего подобного не будет в отношении сильных культур к слабым, даже к животным. И теперь идет пропаганда милосердия к животным.)»⁵⁷⁸ Примечательна карандашная приписка, сделанная Циолковским на конверте с письмом: «Хлебникова трудно читать. На Ваши ясные стихи ответы в книжках»⁵⁷⁹.

Тяга Заболоцкого к Циолковскому выходила за рамки праздного или эстетически мотивированного интереса к чудаковатому гению, как и значение образа «Лошадиного института» далеко не исчерпывалось пародийностью и мифологизмом. Поэт и исследователь увидели друг в друге единомышленников⁵⁸⁰. При этом, в отличие от советских критиков, признанный большевистским режимом Циолковский отнюдь не считал картины из «Торжества земледелия» «бредовой идиллией»⁵⁸¹. Сходства и различия между взглядами поэта и ученого проследила в своей работе Дарра Голдстин. Согласно ее выводу, в теориях Циолковского Заболоцкого больше всего привлекало то, что «его наука не была сухой, абстрактной дисциплиной»⁵⁸². Кроме того, Голдстин находит параллели между натурфилософией Заболоцкого и работой Циолковского «Научная этика» (1930), несмотря на то, что поэт мог принять далеко не все идеи ученого. В той или иной степени значительная часть лирики, написанной Заболоцким в 1930-е гг., содержит элементы диалога с калужским энтузиастом. Главное же, что их объединяет, помимо конкретных суждений, это подход к методологии познания. Циолковский заявлял: «Самая наука всегда должна находиться под сомнением»⁵⁸³.

⁵⁷⁷ Цит. по: *Заболоцкий Н. А.* Письмо К. Э. Циолковскому. 18 января 1932 г. С. 295. «...зачитываясь Попом» — т. е. английским поэтом Александром Попом (Поупом) (1688–1744).

⁵⁷⁸ *Циолковский К. Э.* Самозарождение // Циолковский К. Э. Растение будущего. Животное космоса. Самозарождение. Калуга, 1929. С. 31.

⁵⁷⁹ Цит. по: *Заболоцкий Н. А.* Письмо К. Э. Циолковскому. 18 января 1932 г. С. 296.

⁵⁸⁰ Несмотря на разительные отличия в их позициях. К примеру, идея направленного совершенствования биологических форм, а равно иерархии живых существ, приводили Циолковского не только к воспеванию евгеники, но и напрямую к расизму. См. напр. *Иванюшкин А. Я.* К. Э. Циолковский и русская евгеника // *Здравоохранение Российской Федерации.* 2014. № 1. С. 48—52.

⁵⁸¹ Выражение из: *Бескин О. М.* О поэзии Заболоцкого, о жизни и о скворешниках <sic> [1933] // Н. А. Заболоцкий: pro et contra. С. 115.

⁵⁸² *Goldstein D.* Nikolai Zabolotskij: Play for Mortal Stakes. Cambridge, 1993. P. 137.

⁵⁸³ *Циолковский К. Э.* Монизм Вселенной // Циолковский К. Э. Космическая философия. Сборник. М., 2004. С. 80.

Другими словами, научное сомнение не должно почтительно замирать перед авторитетом самой науки, а научная мысль не должна ограничивать себя пределами уже познанного, не должна бояться смелых гипотез и экстраполяции.

В уже упоминавшейся книге «Научная этика» Циолковский, доказывая вероятность существования более совершенных, чем человек, бестелесных, эфирных существ в соседних космических системах, апеллирует в том числе к достоверности собственных ощущений и наблюдений, случайных столкновений с необъяснимыми на первый взгляд фактами. «Если я видел, то почему же не могли видеть и другие люди, не менее добросовестные. Если же мы откажем вполне и всегда в доверии нашим чувствам, то что станет тогда, с наукой, основанной на свидетельстве чувств, проверяющих друг друга!» «Лучше ко всему относиться критически, многократно проверять всеми чувствами и средствами. И только после подтверждения явления, принимать его за фактическую истину. Пускай она противоречит нашим убеждениям, нашему рассудку, даже науке, но факт остается фактом и указывают на недостаток, на узость и неполноту принятых нами знаний или оснований»⁵⁸⁴. Здесь сложно не вспомнить реплику Лодейникова из одноименной поэмы: «В душе моей сраженье / природы, зренья и науки...»⁵⁸⁵

В русле тех же методологических сомнений развивается диалог Волка и Змеи в небольшом произведении «Дождь» (1931). В духе сократического диалога Волк выпытывает у своей собеседницы, куда и зачем она ползет, знает ли она, что такое дождь, может ли объяснить видимый перед собой мир. Змея называет Волка идеалистом — ей самой явно ближе предельно простой, плоский материализм. Она не скрывает, что мир для нее непостижим, о сущности дождя она не задумывалась, а пресмыкается она по земле просто потому, что такова ее природа. Волка такой подход явно не устраивает:

Системой выдуманных знаков
весь мир вертится одинаков,
не мир, а бешеный самум,
изображенье наших дум,
чертеж недолгих размышлений,
рисунок бедного ума,
начало горьких преступлений
и долговечная тюрьма⁵⁸⁶.

Самостоятельно расшифровать тайнопись вселенной, постичь взаимосвязь явлений Волк пока не может, в финале его рассуждение упирается в простые понятия: *жизнь*, *дождь* и *рок*. Но он напряженно стремится вникнуть в то, какой смысл в них вкладывается. «Дождь» — вполне очевидный приквел к одному из главных произведений Заболоцкого, а именно к поэме «Безумный Волк» (1931).

Современная исследовательница С. Прайт пишет, что главный герой поэмы, «представляющий собой нечто среднее между Фаустом и юродивым, или, возможно, самим Иисусом Христом», изображен Заболоцким «карикатурно, но от этого не менее философски»⁵⁸⁷. Дарра Голдстин с осторожностью заключает, что поэма и образ главного героя вдохновлены космологическими интуициями все того же Циолковского⁵⁸⁸. На наш взгляд, вывод может быть усилен: мы имеем основания до некоторой степени отождествить Циолковского с Безумным Волком.

В воспоминаниях о Заболоцком Николай Чуковский писал:

«Он родился и вырос в маленьком глухом городке, и все, что знал, узнавал самоучкой, до всего додумывался самостоятельно, и нередко очень

⁵⁸⁴ Циолковский К. Э. Научная этика. Калуга, 1930. С. 38.

⁵⁸⁵ Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. С. 181.

⁵⁸⁶ Там же. С. 127.

⁵⁸⁷ Прайт С. Загадка Заболоцкого. СПб., 2023. С. 49.

⁵⁸⁸ См. Goldstein D. Op. cit. P. 136.

поздно узнавал то, что с детства известно людям, выросшим в культурной среде. Он понимал, что он самоучка, и всю жизнь относился к самоучкам с особой нежностью. Он называл их самодеятельными мудрецами, то есть мудрецами, в основе мудрости которых лежит не школьная наука, не книжность, а собственное, наивное, но отважное мышление. Такими самодеятельными мудрецами считал он Григория Сковороду и Циолковского. <...> Величайшим самодеятельным мудрецом считал он, конечно, Хлебникова. Самодеятельным мудрецом был для него и Даниил Хармс».⁵⁸⁹

К самодеятельным мыслителям и читателям Чуковский относил и самого Заболоцкого, прошедшего необычный путь эстетического развития от Хлебникова к Тютчеву.

Категория «самодеятельных мыслителей» Заболоцкого немедленно вызывает в памяти «естественных мыслителей» — категорию, введенную уже Хармсом. Согласно мемуарам В. Н. Петрова, этих городских оригиналов отличали такие качества, как «независимость мнений, способность к непредвзятым суждениям, свобода от косных традиций, некоторый алогизм в стиле мышления и иногда творческая сила, неожиданно пробужденная психической болезнью»⁵⁹⁰. Тем не менее нельзя не заметить разность между «естественными» и «самостоятельными мыслителями»: если первые — заведомые маргиналы, тайные реформаторы жизни и собеседники соседних миров, порывающие со здравым смыслом, то вторые претендуют на переучреждение здравого смысла, на большую, а не меньшую основательность, нежели окружающее большинство. Первые независимы, вторые — неуступчивы. В этих нюансах сказываются глубокие различия и в мировоззрении, и в творческой позиции, и даже в темпераментах Хармса и Заболоцкого, в то же время оба типа мыслителей явно противостоят конвенциональной, «благонадежной» науке, и это имеет первостепенное значение для нас.

Волк-доктор: критика медицины как аналитического знания

Вернемся к «Безумному Волку». Композиционно поэма распадается на две части, не тождественных главам произведения. В первой части («Разговор с медведем», «Монолог в лесу») главным действующим лицом является волк-естествоиспытатель, стоически выносящий непонимание и насмешки других зверей. Волк наблюдает за ходом звезд, сочиняет и поет песни, наконец, ставит научные эксперименты, имеющие, впрочем, больше сходства с алхимией, чем с наукой Нового времени. Герой поэмы гибнет, пытаясь осуществить свой самый смелый научный замысел — взлететь. Во второй части («Собрание зверей») описана годовщина смерти Безумного Волка. Выясняется, что после его гибели окружающий мир коренным образом изменился: старый лес исчез, а на его обломках эволюционировавшие звери, отказавшиеся от прежнего «грубого знания», строят новый мир. Безумный Волк с его стремлением к звездам и полетам, стал и предтечей прогрессивной эры, и священной жертвой, положенной в ее основание.

Несмотря на перемены, торжество идеалов Безумного Волка оказывается мнимым. Знание, которого жаждал Безумный, это знание еще во многом синтетическое, стоящее на границе науки, магии и поэзии. Его восторг перед открытием законов природы стихийный, творческий, основанный на непосредственном столкновении с миром.

Загадки страшные природы
повсюду в воздухе висят.
Бывало, их, того гляди, поймаетшь,
весь напружинишься, глаза нальются кровью,

⁵⁸⁹ Чуковский Н. К. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 299—300.

⁵⁹⁰ Цит. по: Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Б. Устинова и А. А. Кобринского // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 11. М.; СПб., 1992. С. 567.

шерсть дыбом встанет, напрягутся жилы,
но миг пройдет — и снова как дурак⁵⁹¹.

Береза сообщает мне свои переживанья,
учит управлению веток,
как шевелить корнями после бури
и как расти из самого себя⁵⁹².

Тому, кто видел, как сияют звезды,
тому, кто мог с растением говорить,
кто понял страшное соединенье мысли —
смерть не страшна, и не страшна земля⁵⁹³.

Типичный для Волка научный опыт — превращение растения в животное.

Если растение посадить в банку
и в трубочку железную подуть, —
животным воздухом наполнится растение,
появятся на нем головка, ручки, ножки,
а листики отсохнут навсегда.

Благодаря своей душевной силе
я из растения воспитал собачку —
она теперь как матушка поет.

Из одной березы
задумал сделать я верблюда,
да воздуху в груди, как видно, не хватило —
головка выросла, а туловище нет⁵⁹⁴.

В отличие от своего великого предшественника, волки-студенты из третьей главы поэмы ратуют за преобразование мира на основании разумных законов и исходя из критерия практической пользы.

Представитель коллегии студентов обращается к Председателю:

Еще совсем убогие вчера —
перед тобой мы ныне заседаем
как инженеры, судьи, доктора.

Горит как смерч великая наука.
Волк ест пирог и пишет интеграл.
Волк гвозди бьет, и мир дрожит от стука,
и уж закончен техники квартал⁵⁹⁵.

Мечты Безумного, о которых увлеченно повествует Председатель, новому поколению волков непонятны. Обычно этот идейный антагонизм осмысляется как конфликт рационального и мифопоэтического сознания⁵⁹⁶. Гносеологическому радикализму Безумного, желавшего достичь совершенной мировой гармонии и не готового идти на какой-либо компромисс, противопоставляется цивилизация, «трезвая практика», стремление к земному, достижимому счастью⁵⁹⁷. Подробное обсуждение этой коллизии не входит в основную задачу нашего исследования. Обратим внимание на частный ее аспект: в поэме

⁵⁹¹ Заболоцкий Н. А. *Метаморфозы*. С. 172.

⁵⁹² Там же.

⁵⁹³ Там же. С. 173.

⁵⁹⁴ Там же. С. 171—172.

⁵⁹⁵ Там же. С. 176.

⁵⁹⁶ См. напр. Игошева Т. В. *Проблемы творчества Н.А.Заболоцкого*. Учебное пособие к спецкурсу. Новгород, 1998. С. 46—47.

⁵⁹⁷ См. Семенова С. Г. *Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого* // Н. А. Заболоцкий: pro et contra. С. 625—626.

очевидным образом противопоставлены друг другу не только два разных типа *идеала* познания, но и два разных *типа* познания и, шире, созидательной деятельности. В то время, как Безумный Волк пытается познать, объять и покорить мир в его единстве, волки-студенты, как было сказано, осваивают небольшие сегменты реальности, так что само слово «студент» может указывать не только и не столько на положение ученика, сколько на институциональный статус: студент принадлежит коллегии, корпорации. На смену обычным *неразумным* лесным хищникам приходят *разумные* «инженеры, судьи, доктора». Но для *безумного*, то есть чуждого обыденному *ratio*, места нет ни в старом, ни в обновленном лесу. В монологах волков, представляющих собравшимся свои занятия, сущность каждой профессии выражена предельно конкретно, узко, инструментально, как набор простейших определений и алгоритмов, в своей простоте доходящих до границы карикатурности. Вот как о себе рассказывают волки-доктора:

Мы — врачи и доктора —

толмачи зверей бедра.

В черепа волков мы вставляем стеклянные трубочки.

мы наблюдаем занятия мозга,

нам не мешает большого прическа⁵⁹⁸.

Даже волки-музыканты описывают музыку исключительно с механической стороны, как последовательность движений, почти что отрасль народного хозяйства:

Мы скрипим на скрипках тела,

как наука нам велела.

Мы смычком своих носов

пилим новых дней засов⁵⁹⁹.

Фаустианские коннотации поэмы, конечно же, не вызывают сомнений. Текст открывается более чем прозрачным указанием на это: реплика из сцены Вальпургиевой ночи у Гёте, взятая в качестве эпиграфа (*Hör'! Es splittern die Säulen Ewig grüner Paläste*), прямо переиначивается Медведем: «Еще не ломаются своды вечнозеленого дома»⁶⁰⁰ (вместо *Слушай! Ломаются своды вечнозеленого дома*). В связи с той проблематикой, которая интересует нас, будет не лишним вспомнить о фаустианстве другого обэриута — Хармса. Как и Заболоцкий в «Безумном Волке», Хармс видит в фигуре Фауста олицетворение идеала синтетического единого *знания* в противовес разрозненным и утилитарным *знаниям*. Сам Гёте вкладывает в уста своего героя развернутое описание этой фундаментальной антитезы:

Я философию постиг,

Я стал юристом, стал врачом...

Увы! с усердьем и трудом

И в богословье я проник, —

И не умней я стал в конце концов,

Чем прежде был... Глупец я из глупцов!

<...>

И вижу всё ж, что не дано нам знанья!⁶⁰¹

Согласно И. В. Кукулину, восприятие фигуры Гёте чинарями и обэриутами чрезвычайно напоминает собой интерпретацию Вячеслава Иванова «Гёте на рубеже двух столетий» (1912). Как и для Иванова, автор «Фауста» был для чинарско-обэриутского круга носителем континуального, «текучего» и гармоничного в своей текучести творческого знания, зачинателя альтернативной научной методологии⁶⁰². Эпистемологический порядок,

⁵⁹⁸ Заболоцкий Н. А. Метафорфозы. С. 177.

⁵⁹⁹ Там же. С. 177—178.

⁶⁰⁰ Там же. С. 167, 170.

⁶⁰¹ Гёте И. В. Фауст / Пер. Н.А. Холодковского. М., 1912. С. 8. Последняя фраза в оригинале: «Und sehe, daß wir nichts wissen können!» — «И вижу, что мы ничего не можем знать!»

⁶⁰² См. Кукулин И. В. Высокий дилетантизм в поисках ориентира: Хармс и Гете // Русская литература. 2005. № 4. С. 77—80. Иванов Вяч. И. Гете на рубеже двух столетий // Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 144.

которому призвано противостоять своеобразное обэриутское «гетеанство», достаточно ясно выражен в речи Фомина из пьесы А. И. Введенского «Кругом возможно Бог» <1930–1931>:

Все предметы <...>

<...>

Занес в свои таблицы

Неумный человек.

Если создан стул то зачем?

Затем, что я на нем сижу и мясо ем.

Если сделана мановением руки река,

Мы полагаем, что сделана она для наполнения нашего мочевого пузыря.

Если сделаны небеса,

Они должны показывать научные чудеса⁶⁰³.

Творческое наследие Д. И. Хармса полно текстов, пародирующих и деконструирующих как дискурс академической науки, так и дискурс *медицины* как разновидности этой науки, в наибольшей степени ориентированной на практику, систематичность, дисциплину, контроль. В прозе Хармса врачи предстают проводниками в загробный мир, изощренными садистами, убийцами: ср. «Историю Сдыгр Аппр» (1929), «Всестороннее исследование» (1937), «Рыцарей» (1940)⁶⁰⁴. Из мемуарных источников хорошо известно, что в повседневной жизни Хармс врачам и государственным поликлиникам не доверял. Болеть он предпочитал под надзором своего приятеля — «естественного мыслителя» «доктора» Шапо, угадывавшего диагноз пациента по ореховой скорлупке, плававшей в тазу с водой. Один раз Хармс устроил настоящее представление для участкового врача, окончившееся скандалом⁶⁰⁵. В курской ссылке, продлившейся с июля по октябрь 1932 г., Хармсу, однако же, пришлось в корне поменять свое отношение к медицине (правда, ненадолго). Пребывание в Курске стало для редко покидавшего Ленинград Хармса тяжелым психологическим испытанием. К скоро развившемуся припадку паники и ипохондрии прибавилась настоящая соматическая болезнь — плеврит. На помощь Хармсу приходит заведующий местным туберкулезным диспансером, доктор (уже настоящий — в отличие от Шапо) И. Б. Шейндельс. В Шейндельсе Хармс открывает не только превосходного врача, но и родственную душу. Прочитаем письмо Хармса в Курск: «Я до сих пор называю Вас “доктор”, но в этом уже нет ничего медицинского: это скорее в смысле “Доктор Фауст”»⁶⁰⁶.

Ритуалы и розыгрыши Хармса, обыгрывающие медицинские процедуры и предписания, могут рассматриваться как практическая пародия на медицину и прикладную науку. Здесь можно провести отдаленную аналогию уже не только с литературной пародией, но и с пародийными ритуалами, к примеру, при дворе Петра I⁶⁰⁷, стихией карнавала, разнообразными типами «анти-поведения».

Пилули великана: карнавальная медицина

⁶⁰³ Введенский А. И. Всё. М., 2013. С. 156—157.

⁶⁰⁴ См. нашу работу: Кравчук И. А. Диагностическая скорлупа: шарлатанство, магия и медицина в мировоззрении Д. И. Хармса. С. 73—75.

⁶⁰⁵ См. Порет А.И. Воспоминания о Данииле Хармсе // Даниил Хармс глазами современников: воспоминания, дневники, письма. СПб., 2019. С. 357—358.

⁶⁰⁶ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 4. СПб., 2001. С. 91. Подробнее о взаимоотношениях Хармса и Шейндельса см. Кобринский А. А. Даниил Хармс. М., 2009. С. 231—234.

⁶⁰⁷ См. напр. Успенский Б. А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 157—160. Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002. С. 402—423 («Пародия и кошунство как ритуалы публичной сферы», «Кошунство в парадигме новой власти»). Цицер Э. Царство Преображения: Священная пародия и царская харизма при дворе Петра Великого. М., 2008.

К использованию медицинского дискурса в розыгрышах и пародиях обращался и Заболоцкий — недаром в 1934–1935 он работает над переложением для детей романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Не только сам Заболоцкий ощущал «внутреннее родство» с Рабле⁶⁰⁸ — подмечали его многие в окружении поэта. «Если бы я писал литературоведческую работу о Заболоцком, я, не убоившись затертости этого понятия, коснулся бы вопроса о “карнавальная” стихия в «Столбцах», которую открыл в творчестве Рабле М. М. Бахтин», — писал литературовед Д. Е. Максимов⁶⁰⁹. Противоположной позиции придерживается А. Г. Герасимова: по мнению исследовательницы, карнавальное начало «Столбцов» некорректно отождествлять с мироощущением самого Заболоцкого, а при переложении «Гаргантюа и Пантагрюэля» карнавал был во многом целенаправленно обуздан⁶¹⁰. Так или иначе, Заболоцкий знал и ценил Рабле, а также превосходно владел комическими и пародийными приемами культового романа. Доктор медицины, автор «Гаргантюа и Пантагрюэля» не скупился на язвительные выпады и прямые поношения врачей и медицинских факультетов. Многие из этого материала уцелело и в пересказе Заболоцкого. Напр.:

«В Монпелье он задумал было учиться на медицинском факультете, но заметил, что там от всех докторов пахнет клистиром»⁶¹¹. «Наше тело охраняют и лечат доктора. А между тем эти доктора никогда сами не пьют тех лекарств, которые прописывают больным. Почему? Да потому, что они ни на грош в них не верят»⁶¹². Вспомним и о великане Бренгниариле с острова Сумятица, который лечил расстройство желудка, глотая мельницы вместо пилюль. Чтобы защитить свои мельницы, жители Ветряного острова подсаживают в них петухов и кур, которые доводят Бренгниарилу до обморока и судорог. Чтобы избавить великана от такой напасти, доктора прописывают ему «пилюли из лисиц. Лисицы передушили всех петухов и кур, но сами не пожелали выйти обратно. Тогда великан принял пилюли из гончих собак. Собаки переловили лисиц, и великан снова выздоровел». В конце концов выясняется, что Бренгниариль больше не потревожит островитян: он умер, так как «подавился куском свежего масла, который, по совету врачей, собирался проглотить перед натопленной печкой»⁶¹³.

Сам Заболоцкий, значительно уступая Хармсу в бытовой эксцентричности, все же иногда прибегал к медицинским мистификациям — биографы поэта знают как минимум об одном таком случае. Описан он был журналистом И. М. Синельниковым. Вот как состоялось их знакомство: «Скоро хозяин комнаты вернулся с завтраком. Он принес два стакана горячего молока и два ломтя черного хлеба.

— Вы никогда не завтракали кровью? — неожиданно спросил он. — А вот мне, представьте, приходилось. Отец водил меня на бойню. Когда резали барана, подставлял стакан и давал мне выпить еще горячей крови. Он считал это полезным для здоровья. И действительно, на здоровье я не жалуясь. А поэт должен быть здоровым.

Мы поели, и он объявил:

— Теперь давайте знакомиться. Меня зовут Николай Алексеевич»⁶¹⁴.

Характерно, что при подготовке отдельного издания воспоминаний вдова поэта Е. В. Заболоцкая сочла нужным специально указать, что «эпизод с “кровью” был вымышлен Н. А.

⁶⁰⁸ См. *Заболоцкий Н. А. Рабле — детям* // Заболоцкий Н. А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 525.

⁶⁰⁹ *Максимов Д. Е. Заболоцкий (Об одной давней встрече)* // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 132.

⁶¹⁰ См. *Герасимова А. Заболоцкий и Рабле*. [Электронный ресурс]. URL: <https://umka.ru/liter/950417.html>

⁶¹¹ *Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль*. Роман, перевод с французского. Обработка для детей Н. Заболоцкого // Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. Свифт Дж. Путешествия Лемюэля Гулливера. Распэ Р. Э. Приключения барона Мюнхгаузена. Рассказы. М., 1984. С. 119. В университете Монпелье учился и преподавал сам Рабле.

⁶¹² Там же. С. 143.

⁶¹³ Там же. С. 186.

⁶¹⁴ *Синельников И. М. Молодой Заболоцкий* // Воспоминания о Н. Заболоцком. С. 104.

Позднее Заболоцкий признался в своей выдумке, которой объяснял здоровый ярко-розовый цвет своего лица»⁶¹⁵.

Приведем еще один образец «пародийной медицины» от молодого Заболоцкого. В письме к Т. А. Липавской, датированном 12 июля 1933 года, Заболоцкий, притворно жалуясь на то, что Тамара Александровна о нем забыла, пишет, в частности: «Может быть, моя дикая испанская красота уже потеряла свою власть над вашим духом? <...> Может быть, какое-нибудь случайное недомогание, — например, ухудшение слуха, или временное окривление, — (т. н. ячмень), или растяжение сухожилия, или, не дай бог, какая травма — на момент затушевали в вас память о дорогом лице? Нет, нет и нет! Во-первых, я еще и сам могу кого угодно затушевывать, а во-вторых, по нашим сведениям, вы живы и здоровы и никакая травма вам не оказала неприятностей»⁶¹⁶. Шутливое послание близкой приятельнице не заключало бы в себе ничего особенного, если бы не игровая «лебядкинская» поза, которую принимает здесь Заболоцкий. Сюжет Достоевского, однако, претерпевает инверсию: в фантазии Лебякина Елизавета Тушина ломает ногу и теряет своих многочисленных поклонников, так что только «вошь» хранит в своем сердце любовь и благоговение перед «красой красот». В то время, как в гипотетической ситуации, обрисованной Заболоцким, Тамара Александровна забывает о неотразимой прелести Николая Алексеевича в результате увечья или недомогания.

Физические травмы и изъяны вообще играют большую роль в обэриутском творчестве. Уже в начале 1940-х можно обнаружить связь сексуальности и внезапных травм в прозаических миниатюрах Хармса. Например в «Симфонии № 2» (1941): «...с Мариной Петровной у меня вышел забавный случай, о котором я и хочу рассказать. Случай вполне обыкновенный, но всё же забавный, ибо Марина Петровна, благодаря меня, совершенно облысела, как ладонь. Случилось это так: пришёл я однажды к Марине Петровне, а она трах! и облысела. Вот и всё»⁶¹⁷. В другом тексте 1940 года некие Течорин и Козлов обсуждают женщину по имени Елизавета Платоновна, с которой регулярно случаются несчастья. Один раз ее изнасиловали, в другой раз «из озорства» высекли кнутом. Козлов рассказывает Течорину, как ее преследовали хулиганы: свистели ей в ухо, не зная, что на это ухо она глуха, и били по ноге, не зная, что вместо ноги у нее деревянный протез. Здесь мы вновь имеем дело с фиктивной событийностью у Хармса: действующие лица лишены выраженной индивидуальности, происходящее ничем не мотивировано и ни к чему не ведет. «Симфония № 2» вовсе представляет собой набор обрывающихся на полуслове микроповествований, а эпизод с неожиданным облысением Марины Петровны помогает рассказчику хотя бы где-то остановиться⁶¹⁸.

Возвращаясь к трактовке литературной бессмыслицы Лотманом, можно отметить, что и в повествованиях такого типа отдельные эпизоды нанизываются или даже укладываются друг за другом, подобно свежесочиненным строчкам в буриме. Настоящим сюжетом становится сама ситуация рассказывания чего-либо, продления времени рассказа, в то время как случайная сюжетная ситуация заполняет собой пустое пространство речи. Такая игровая тактика чрезвычайно подходит для стихов на случай, шуточной поэзии. Заболоцкий демонстрировал виртуозное владение этой техникой и в зрелые годы, когда его «серьезная» поэтика претерпела существенные перемены, по сравнению с периодом «Столбцов». К примеру, в поздравительных стихах Н. Л. Степанову Заболоцкий пускается в пародийное «натурфилософское» рассуждение, в котором сопоставляется справление нужды волком, лисицей и бабами. Рассуждение, носящее абсурдно дидактичный тон, увенчивается

⁶¹⁵ Там же.

⁶¹⁶ Цит. по: *Липавская Т. А.* Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями // Воспоминания о Н. Заболоцком. С. 50—51.

⁶¹⁷ *Хармс Д. И.* Полное собрание сочинений. Т. 2. СПб., 1997. С. 160.

⁶¹⁸ Об этом см. напр.: *Токарев Д. В.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002. С. 289—293.

внезапным поздравлением, которое в такой риторической конструкции как бы подменяет собой вывод или мораль:

Чтобы дело это справить,
Бабы ходят за овин...
Честь имеем Вас поздравить
Со днем Ваших именин!⁶¹⁹

⁶¹⁹ *Заболоцкий Н. А.* Поздравление дорогому имениннику // *Заболоцкий Н. А.* *Метаморфозы.* С. 310.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Поэтика «мнимости» в позднем творчестве Заболоцкого:

«Из записок старого аптекаря»: пародия и оммаж

К подобным же шуточным стихам относится цикл 1951–1953 гг. «Из записок старого аптекаря». Писательница Л. Б. Либединская была одной из тех, кому Заболоцкий прочел несколько фрагментов из этой серии кратких юмористических фрагментов. После этого между Заболоцким и Либединской произошел обмен впечатлениями: «Я засмеялась.

— Нравится? — спросил Заболоцкий. — Рад, что доставил вам удовольствие. Но к поэзии это не имеет никакого отношения.

Я пыталась возразить: под этими строчками не отказался бы подписаться Козьма Прутков.

— Нет, нет... — Николай Алексеевич поморщился и досадливо отмахнулся: — Стихи писать легко, поэтом быть трудно»⁶²⁰. После этого собеседники вспомнили пушкинскую строчку «Прекрасное должно быть величаво», и Заболоцкий обратил внимание Либединской на эту формулировку: «...именно величаво, а не величественно. Это стихи об уважении к искусству. Уважении, которого так часто не хватает самим художникам...»⁶²¹ Несколько иначе оценивают значение шуточных стихов в наследии поэта его вдова и сын в предисловии к подборке для журнала «Вопросы литературы»: «Сдержанной, сосредоточенной в себе натуре Заболоцкого не были свойственны открытые душеизлияния и прямые изъяснения чувств, — чаще всего он их маскировал под личиной иронии, шутки, подсмеивания, гиперболизации, что и находило выражение в шуточных посланиях, поздравлениях, баснях. Однако этим не ограничивается роль шуточных стихотворений — часто они более тесно примыкают к основному творчеству поэта, являясь своего рода “депо” для сохранения и разработки занимавших его ситуаций и образов»⁶²².

Более сложную и, на наш взгляд, тонкую интерпретацию шуточных стихотворений Заболоцкого дает В. А. Каверин. Для них он предлагает термин «мнимая поэзия», в значительной степени проникнутый духом довоенного литературного Ленинграда. С одной стороны, такое определение повторяет название антологии стихотворных пародий, выпущенной в 1931 г. издательством «Academia» с предисловием Ю. Н. Тынянова⁶²³. С другой, Каверин связывает этот термин и с опытом работы Заболоцкого, а равно и других ОБЭРИУтов, в детской поэзии. «“Мнимая” поэзия лежала рядом с детской — в обоих случаях сложное, ассоциативное слово отвергалось. На смену ему приходила разговорность, подчеркнутые прозаизмы, прямота обыкновенного языка»⁶²⁴. Каверин сравнивает подобную манеру поэтического письма с примитивизмом, картинами Пирросмани и ценимого Заболоцким Таможенника Руссо.

Подобно тому, как примитивизм в действительности не примитивен, стихи для детей и созданные детьми не инфантильны. Это не «плохая живопись», это «до-живопись». Анализируя такие вещи Заболоцкого, как «Меркнут знаки Зодиака» (1929), Каверин отмечает внедрение такой «до-живописи» в ткань стихотворения, создающее особый стилистический контраст. Таким образом, зрелые шуточные стихи для Заболоцкого — по-видимому, не просто «отходы» поэтического производства или «депо» для отработки техники, но нить, связывавшая зрелого поэта с его прошлым опытом, временами ОБЭРИУ и сотрудничества с Маршаком. Впрочем, если Каверин был прав в своей трактовке, прошлое Заболоцким энергично вытеснялось: поэт не включил ни одного своего «мнимого» текста в

⁶²⁰ Либединская Л. Б. Зеленая лампа. М., 2012. С. 332.

⁶²¹ Там же.

⁶²² Заболоцкая Е. В., Заболоцкий Н. Н. Шуточные стихотворения Н. Заболоцкого <Вступит. зам.> //

Вопросы литературы. 1978. № 9. С. 192.

⁶²³ Мнимая поэзия. Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. М.; Л., 1931.

⁶²⁴ Каверин В. А. Счастье таланта. М., 1989. С. 265.

итоговое рукописное собрание. Каверин заключал: «Незадолго до смерти он сжег все эти стихи, среди которых многие были настоящими шедеврами по тонкости, выдумке, блеску. Он не хотел шутить ни с поэзией, ни со своей жизнью, которая, может быть, предстала бы в этих стихах совсем другой, чем она была на деле. Разумеется, бесконечно жаль, что эти стихи погибли. Но, размышляя о светлой и трагической жизни поэта, начинаешь понимать, что он не мог поступить иначе»⁶²⁵.

Что же представляет собой этот цикл? Здесь опять же не обойтись без емкого и пронизательного синопсиса от Каверина: это стихи, написанные «от имени неторопливо-рассудительного, гордого своими познаниями, идиотически-серьезного человека»⁶²⁶. Приведем несколько примеров:

Прочел стишки про то,
Как некий папский нунций
Глотал мышьяк по сто
Пятнадцать унций.
Заметно сразу, что поэт
Фармацевтический не кончил факультет⁶²⁷.

Болтают, что в соседнем переулке
Какой-то бывший князь,
Имея драгоценности в шкапулке,
Скончался, не лечась.
Дивлюся я такому человеку:
Хоть ты и князь, но уважай аптеку!

Как хорошо, что дырочку для клизмы
Имеют все живые организмы!⁶²⁸

Цикл отмечен явным сходством как с более ранними шуточными циклами самого Заболоцкого («Ксении» <1930>⁶²⁹, «Стишки» <1930–1931>), так и, конечно же, с «прутковианой». Ту же пародийную имитацию идиотической рассудительности находим в цикле «Военные афоризмы для г. штаб- и обер-офицеров, с применением к понятиям высших чинов». О проблеме атрибуции стихотворений читаем у Б. Я. Бухштаба: «Первый публикатор “Военных афоризмов” Н. Л. Бродский высказал без мотивировки мнение, что автором “Военных афоризмов” был Алексей Жемчужников; однако хорошее знание военного быта как будто свидетельствует об участии А. Толстого или В. Жемчужникова, служивших в армии в 1855 г.

Следует учесть указание Д. Н. Цертелева на А. К. Толстого как на автора “Церемониала”, являющегося продолжением “Военных афоризмов”»⁶³⁰. Цикл характеризует многослойная нарративная конструкция: афоризмы написаны как будто от лица Фаддея Пруtkова — сына Козьмы, при этом снабжены вступлением от публикаторов и примечаниями вышестоящего командира. Оба «соавтора» демонстрируют разной степени умственную и нравственную ограниченность, хотя Фаддей иногда позволяет себе и критику, и иронию по отношению к начальству. В целом цикл Пруtkова в специальном представлении современному читателю не нуждается — многие из «военных афоризмов» стали крылатыми фразами. «Нет адъютанта без аксельбанта», «При виде исправной амуниции / Как презренны

⁶²⁵ Там же. С. 268.

⁶²⁶ Там же. С. 265.

⁶²⁷ *Заболоцкий Н. А. Метаморфозы*. С. 347.

⁶²⁸ Там же. С. 348.

⁶²⁹ Подробнее об этом цикле см.: *Лоцилов И. Е. Петр Соколов и Николай Заболоцкий // Петр Иванович Соколов (1892—1937): Материалы к биографии. Живопись. Графика. Сценография*. М., 2013. С. 138—146.

⁶³⁰ Цит. по: *Козьма Пруtkов. Полное собрание сочинений*. М.; Л., 1965. С. 440.

все конституции!», «Тому удивляется вся Европа, / Какая у полковника обширная шляпа»⁶³¹ и т. д. Вместе с циклом «Церемониал» «афоризмы» образуют законченное повествование о жизни, наблюдениях, кончине и погребении полкового адъютанта поручика Пруткова и лицах, окружавших его в полку: командира, полкового священника отца Герасима, Василисы и т. д.

Важна не одна лишь жанровая преемственность. И. Е. Лоцилов указывает на вероятное заимствование Заболоцким рифмы «*нунций — унций*» из стихотворения народовольца, философа и предшественника «новой хронологии» Н. А. Морозова «Сон Парацельза»⁶³². Независимо от того, насколько убедительной представляется конкретно эта гипотеза, факт живого интереса Заболоцкого к фигуре, учению и творчеству Морозова, как еще одного «самостоятельного мыслителя», несомненен. Сам Лоцилов убедительно демонстрирует это на документальных свидетельствах и материале стихотворений Заболоцкого «Весна в лесу» и «Сквозь волшебный прибор Левенгука». Присутствует имя Морозова и в «Разговорах» Л. С. Липавского, а именно в реплике самого Липавского, обращенной к Друскину в связи с его нумерологическими штудиями: «Быть тебе в математике шлиссельбуржцем Морозовым»⁶³³. Возможно, на «морозовский» след в «Записках старого аптекаря» наводит другое характерное имя:

«Бессмертны мы», — сказал мудрец Агриппа,
Но обмишурился и помер он от гриппа⁶³⁴.

Первое, что обращает на себя внимание в этом двустишии, явная насмешка автора (или его героя) над идеей бессмертия — одной из важнейших тем натурфилософской лирики Заболоцкого, разработка которой, возможно, испытала наиболее сильное воздействие «монизма» Циолковского (его концепции «атомного бессмертия» всего живого). Что же касается прославленного гуманиста, врача, алхимика Агриппы Неттесгеймского (1486–1535), то Заболоцкий был отлично знаком с его наследием. Стихотворение «Царица мух» (1930) во многом является переложением рецепта Агриппы, пересказанного знаменитым французским оккультистом Папюсом (настоящее имя Жерар Анаклет Венсан Анкосс, 1865–1916)⁶³⁵. Помимо этого, Агриппа является действующим лицом «Гаргантюа и Пантагрюэля» (выведен в комическом образе прорицателя Гер-Триппы) и, конечно же, романа В. Я. Брюсова «Огненный ангел» (1907), несомненно, Заболоцкому известном.

Обратим внимание, что в предисловии Брюсова к биографии Агриппы, написанной Ж. Орсье, подчеркивается, что его репутация совершенно не соответствует действительности. Ни чернокнижником, ни колдуном Агриппа не был — напротив, исповедовал ценности ренессансной «белой магии», что делало его скорее естествоиспытателем своего времени, чем таинственным магом. Наиболее ценным в личности и судьбе Агриппы Брюсов считает то, что в эпоху ожесточенной борьбы между плоскими рационалистами и зашоренными обскурантами последний стал одним из немногих, кто сохранил независимость суждений и убежденно отстаивал *синтетическое* знание⁶³⁶. Как мы стремились показать ранее, наибольшее воздействие этого образа испытал, по-видимому, Хармс. Но и Заболоцкого личность и учение Агриппы, разумеется, не могли оставить равнодушным.

⁶³¹ Там же. С. 101, 109, 111.

⁶³² Лоцилов И. Е. «Была ему звездная книга ясна...» (Н. А. Заболоцкий и Н. А. Морозов: заметки к теме) // Культура и текст. 2014. № 2 (17). С. 191.

⁶³³ Цит. по: Липавский Л. С. Исследование ужаса. М., 2005. С. 359.

⁶³⁴ Заболоцкий Н. А. Метаморфозы. С. 348.

⁶³⁵ См. Masing-Delic I. Zablockij's Occult Poem «Carica muh» // Svantevit. Dansk tidsskrift for slavistik. 1977. Årg. 3. Nr. 2. Århus. P. 21—38. Лоцилов И. Е. «Царица мух» Николая Заболоцкого: Буква, Имя и Текст // «Странная поэзия» и «странная проза»: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. М., 2003. С. 86—104.

⁶³⁶ См. Брюсов В. Я. Оклеветанный ученый // Орсье Ж.Ф. Агриппа Неттесгеймский: Знаменитый авантюрист XVI в. М., 1913. С. 9—11.

Итак, плоская насмешка над Агриппой и идеалом бессмертия вкладывается в уста абсолютно прутковского персонажа. Ненадолго вернувшись к упомянутому Кавериным сборнику «Мнимая поэзия», можно указать на опубликованные в нем материалы из рукописного сборника «Собрание сочинений разных авторов в стихах и прозе» (СПб., 1833). В сборник был включен пародийный цикл стихотворных признаний в любви от лица представителей разных профессий. Комический эффект создавался тем, что образный ряд в каждом конкретном случае заимствовался из профессиональной области лирического героя. Вот так в любви признавался врач:

Мои сосуды напрягались,
Расторглись системы жил,
И духи жизненны спирались,
Пострелом поражен я был.
О, сколь любви шнипер⁶³⁷ меток,
И сколь востер ее ланцет,
Пилюля смерти напоследок,
Казалось, пульс совсем прервет.

<...>

Будь ты Аптекою моею,
Будь ты и Эскулапий мой,
И перевязкою своею
Ты жизнь мне возвратишь, покой⁶³⁸.

«Смерть врача» против «Записок аптекаря»

Впечатляющий контраст с «Записками аптекаря» образует другое зрелое «медицинское» стихотворение Заболоцкого — «Смерть врача» (1957). Колорит героической баллады в духе Н. С. Тихонова и газетный источник (сообщение «Правды» о самопожертвовании армянского доктора Насибяна) маркируют этот текст как подчеркнуто «советский», эксплуатирующий каноничную и общепринятую романтику, дидактику⁶³⁹. Словом, «Смерть врача» принято относить к тому типу стихотворений Заболоцкого, о которых писал критик и литературовед А. В. Македонов: «Поощряемый поэтом, задание которого он чувствует, читатель хочет полюбить положительных героев стихотворений, но вынужден то и дело останавливаться на полпути. <...> Тот секрет поэтического проникновения,— правильно, пожалуй, будет назвать его, по Пришвину, «родственным вниманием» к объекту,— которым с таким умением пользовался поэт в стихах о природе, здесь, в стихах о людях, почему-то утерян. Подогретое, но недостаточно согретое морализирование с элементами риторики,— вот впечатление от этих стихотворений»⁶⁴⁰. И все же, вопреки композиционной симметрии, конвенциональной фабуле и нарочито правильной расстановке эмоциональных меток, стихотворение сохраняет свою преемственность по отношению к более ранним периодам творчества Заболоцкого. Событийный ряд стихотворения прост: умирающий от болезни старый врач, ведомый чувством долга, преодолевает слабость и бред, чтобы «ввести спасительный шприц» опасно больному бригадиру степного колхоза и тут же рухнуть замертво. Финальное заключение одновременно прочитывается и как дань советской героике, и как дань идее преодоления косности природы:

Человеческой силе

⁶³⁷ Шнипер — специальный нож для кровопусканий (нем. *Schnipper*).

⁶³⁸ Мнимая поэзия. С. 76, 77.

⁶³⁹ Вайль П. Л. Стихи про меня; Роднянская И. Б. «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов // Роднянская И. Б. Движение литературы. Т. 1. М., 2006. С. 323.

⁶⁴⁰ Македонов А. В. О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого // Н. А. Заболоцкий: pro et contra. С. 289.

Не положен предел:
Он, и стоя в могиле,
Сделал то, что хотел⁶⁴¹.

Проследив судьбу медицинских сюжетов и мотивов в наследии Николая Заболоцкого, необходимо отметить, что они с завидным постоянством предстают в ореоле шутки, пародии, пресловутой поэтической «мнимости», обнаруживая жанровую генеалогию, восходящую к Козьме Пруткову. Как и в случае Даниила Хармса, фигура медика, фармацевта — это прежде всего фигура носителя аналитического, прикладного знания, науки, пребывающей во тьме условностей, обычаев, плоской рациональности и самодовольства. Практически единственным текстом, создающим принципиально иной образ доктора, становится позднее стихотворение «Смерть врача», резко переносящее медицинскую образность в иной жанровый и стилистический контекст. Столь резкий разрыв с прежними решениями темы маркирован.

Работа поэта с элементами медицинского дискурса демонстрирует сохранение тем ранней натурфилософской лирики в зрелый период творчества. Вывод этот не нов, но в данном случае цельность творческого пути автора можно проследить на маргинальных жанрах. Здесь довольно уместно процитировать реплику И. А. Бродского: «На самом деле, творчество поэта глупо разделять на этапы, потому что всякое творчество — процесс линейный. Поэтому говорить, что ранний Заболоцкий замечателен, а поздний ровно наоборот — это чушь»⁶⁴².

Отдельной оценки требует стилистическое сходство пародийных медицинских стихотворений Николая Олейникова и таких текстов Заболоцкого, как «Сохранение здоровья» или «Лыжная прогулка». В обоих случаях стилистика балансирует на границе пародии и пародийности, «галантерейная ученость» Олейникова и «гносеологические пародии» Заболоцкого неизменно оборачиваются «игрой всерьез» с более высокими эстетическими и мировоззренческими ставками, чем кажется при первом прочтении.

В другую группу, как нам кажется, можно поместить Л. С. Липавского и А. И. Введенского. Эта тема нуждается в специальном разговоре.

⁶⁴¹ Заболоцкий Н. А. *Метаморфозы*. С. 350.

⁶⁴² Волков С. *Диалоги с Иосифом Бродским*. М., 2000. С. 153.

ЧАСТЬ ВОСЬМАЯ
ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ:
СЛУЧАЙ ВАСИЛИЯ ЯНОВСКОГО

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Литературные стратегии Василия Яновского в межвоенные десятилетия

Творчество эмигрантского писателя В. С. Яновского (1906–1989) представляет интересный пример взаимодействия медицинского и литературного дискурсов в истории интеллектуальной мысли XX века. Врачебная практика, которую Яновский вел во Франции, а затем в Америке, начиная с 1930-х годов, влияла на становление его литературного метода, при этом темы и сюжетные коллизии его романов и повестей, связанные с медицинской проблематикой, объясняются не только биографией писателя-врача, но и историко-литературными особенностями, характерными для межвоенных десятилетий в Париже.

В то же время анализ своей врачебной практики становится в американский период жизни отправной точкой для философского проекта Яновского по созданию теории, в которой сосуществуют и дополняют друг друга естественно-научные и гуманитарные идеи. В этом разделе речь пойдет о взаимовлиянии литературы и медицины в его текстах. Отдельное внимание будет уделено повести «Челюсть эмигранта» (1957), а также англоязычной книге писателя «Медицина, наука и жизнь» (1978), в которой обе его профессии стали предметом философской рефлексии.

«Челюсть эмигранта» интересна в первую очередь своим полидискурсивным характером: эта повесть маркирует переход Яновского от межвоенных экспериментов по скрещению в текстах натуралистической и мистической эстетики к американскому периоду, для которого было характерно создание текстов, имеющих не только разножанровую природу, но и неоднозначную прагматику. Труд на медицинские темы превращался в эссе о назначении искусства, а мемуарно-автобиографическая повесть в философский трактат. В свою очередь, в «медицинской» эссеистике, в том числе в итоговой англоязычной книге «Медицина, наука и жизнь» (1978), он использовал характерные для литературы композиционные и риторические приемы.

Но если в прозе Яновского межвоенных десятилетий врачебный опыт в большей степени мотивировал ввод эволюционно значимых для эмигрантского Парижа историко-литературных особенностей текста, связанных с эстетикой «человеческого документа» и с ориентацией на образцы европейского модернизма, то в американский период Яновский пытается совместить различные дискурсивные практики, подчиняя «языки» науки, литературы, религиозной мистики и философии идее создания синтетической теории.

В некотором роде антропологическая критика, которой Яновский подвергает медицинское знание в соотношении с другими формами знаниями в итоговой книге, может быть рассмотрена в контексте междисциплинарной области «literature and medicine».⁶⁴³

Начнем мы с краткой характеристики того, как врачебный опыт изображался в эмигрантской литературе межвоенного Парижа, а также какую функцию выполняли медицинские темы и сюжеты в творчестве Яновского.

Яновский, хоть и известен прежде всего своими мемуарами о парижской эмиграции «Поля Елисейские. Книга памяти» (1983), пишет и публикует прозу и эссеистику с 1920-х годов.⁶⁴⁴ Во многих его текстах повествователем или фокальным персонажем оказывается

⁶⁴³ О предпосылках появления и основных направлениях исследования в этом поле см.: Неклюдова Е. «Воскрешение Аполлона». Literature and medicine – генезис, история, методология // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: Сб. статей / Под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози. М., 2006. С. 16–27.

⁶⁴⁴ Яновский-прозаик, не мемуарист, остается малочитаемым и малоисследованным автором, несмотря на возросший в последние два десятилетия интерес к так называемому «незамеченному поколению» русской эмиграции. Из текстов, непосредственно ему посвященных, стоит отметить обширное эссе о философском подтексте прозы Яновского: Линник Ю. Философские искания в прозе В. Яновского // Новый журнал. 1994. № 194. С. 205–231; предисловие к двухтомнику Яновского: Мельников Н. «Русский мальчик с седыми висками».

врач – в «Рассказе медика» (1933), «Розовых детях» (1936) или романе «Портативное бессмертие» (писался с конца 1930-х годов, отд. изд. 1953). В центре сюжета может быть переживание болезни (рассказ «Болезнь», 1956), повествовательной рамкой может стать медицинский отчет (парижская повесть «Любовь вторая», 1935), а прием у врача – нарративной мотивировкой, как в повести «Челюсть эмигранта» (1957). Осмыслению врачебного опыта посвящены нехудожественные тексты Яновского: документальные зарисовки о работе в отделении венерических заболеваний в книге «Dark Fields of Venus. From a Doctor's Logbook» («Темные поля Венеры. Из записной книжки врача», 1973) и рефлексия о медицине в контексте современной жизни, науки и искусства в книге «Medicine, Science and Life» («Медицина, наука и жизнь», 1978).

Обилие врачебных сюжетов и автобиографических героев-врачей в его прозе и эссеистике объяснимо жизненными обстоятельствами. После эмиграции из России во второй половине 1920-х годов Яновский поступает на медицинский факультет в Сорбонну и совмещает учебу с занятиями литературой. В 1937 году он защищает докторскую диссертацию по теме «Вклад в изучение ценности продуктов питания с точки зрения их энергетического потенциала».⁶⁴⁵ В 1930-е годы подрабатывает врачом в бедных кварталах Парижа. В Америке, куда он переехал в 1942 году, Яновский осваивает профессию анестезиолога и до конца жизни занимается медициной наряду с литературой.

Однако активное использование в художественном творчестве внелитературного профессионального опыта было характерным культурным фактом эмигрантского Парижа и объясняется особенностями развития европейской литературы в 1920–1930-е годы. Оно связано прежде всего с повышением значения автобиографического и автофикционального начала в литературе русского зарубежья, а в случае Яновского также и с повествовательными и стилевыми возможностями, которые открывает профессия врача.

Врачебный опыт — прием и мотивировка

В эмигрантской литературе, и в частности на «русском Монпарнасе», как нередко обобщенно называют круг русских поэтов и прозаиков, начавших писать уже в эмигрантском Париже, стремление к по-новому воспринятой документальности составляло центр поэтики. Под документальностью понимались вполне конкретные особенности письма, вроде повествования от первого лица, разрушения границы между документом и фикцией, включения в тексты дневников, писем, реальных воспоминаний.

Исследовательница документальной и автофикциональной прозы русского зарубежья М. Рубинс так описывает генеалогию этой литературной моды: «...человеческий документ в том виде, в каком он актуализировался в эмигрантской прозе 1930-х годов, сформировался под влиянием самых разнообразных факторов как эстетического, так и историко-социального характера: франко-русской традиции физиологического и натуралистического письма, экзистенциального кризиса послевоенных десятилетий, риторики “потерянного поколения”, раннесоветской “литературы факта”, Дада, сюрреализма, осознания эмигрантами собственной маргинальности».⁶⁴⁶ Факты реальной жизни эмигрантов, иногда вместе с их настоящими именами, входят в повествование в качестве своего рода

Жизнь и творчество Василия Яновского // Яновский В. С. Соч.: В 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 5–27; главу, посвященную Яновскому, в книге: *Livak L. How It Was Done in Paris*. Madison, 2003. P. 142–153; а также статьи М. Рубинс, среди которых мы выделим следующие: *Рубинс М. О. Странный писатель русского зарубежья* // Яновский В. *Любовь вторая: Избр. проза*. М., 2014. С. 5–48; *Rubins M. Transnational Identities in Diaspora Writing: The Narratives of Vasily Yanovsky* // *Slavic Review*. 2014. Vol. 73. Issue 1. P. 62–84.

⁶⁴⁵ *Рубинс М. О. Странный писатель русского зарубежья*. С. 10. См. илл. 13 в этом же издании, где приведена обложка диссертации Яновского.

⁶⁴⁶ *Рубинс М. Русский Монпарнас: Парижская проза 1920–1930-х годов в контексте транснационального модернизма* / Пер. с англ. М. Рубинс, А. Глебовской. М., 2017. С. 34.

нарративных вариаций на тему биографии.⁶⁴⁷ Потому нет ничего удивительного, что во многих текстах Яновского протагонистом оказывается именно врач, русский эмигрант, в том числе в его самом значительном сочинении парижского периода, романе «Портативное бессмертие» (1938–1953).

В то же время протагонист-врач в 1920–1930 годы делал возможным появление новых в эволюционном смысле повествовательных и стилистических особенностей текста. Медицинская практика писателя и его героев служила мотивировкой для приемов, характерных для жанра «человеческого документа», получившего в межвоенные десятилетия новую жизнь, не в последнюю очередь в контексте автодокументальной поэтики. Как показывает Н. Яковлева, уже в XIX веке новоиспеченный жанр «человеческого документа» был связан с тем, что литературе как бы прививали цели медицины, а писатель сравнивался с врачом, исследующим болезни современного общества при помощи документального описания окружающего мира или исповедального рассказа: «...в семантике понятия большое значение приобретали психофизиологические и естественнонаучные коннотации.

Сравнение писателя с “собирателем человеческих документов” стояло в общем ряду с образами “аналитиков”, “физиологов” и “психиатров”». ⁶⁴⁸ Возвращение к натурализму и новому варианту «человеческого документа» в 1930-е годы в немалой степени ассоциировалось с творчеством писателя-врача Л.-Ф. Селина, чей антилитературный пафос, физиологичность описаний и цинизм соответствовали литературной моде. ⁶⁴⁹ Яновского в эти годы часто сравнивали с Селином, понятием нередко в очень своеобразном, едва ли не религиозном ключе. ⁶⁵⁰

Натуралистические описания, совмещение физиологических подробностей и мистических видений, разговорный синтаксис, иронический и пародийный модусы в речи протагониста, разрушение гуманистических нарративов при помощи демонстрации болезненной неприукрашенной стороны жизни, а также подчеркнутая пессимистичность и цинизм идеологической позиции рассказчика – все эти черты и вправду роднили русского и французского писателей. Впрочем, если мода на новый натурализм объединяла Селина и Яновского, были между ними и существенные различия: к числу значимых относится «тот факт, что для Селина распад был самоценен и заставлял отбросить все надежды. В то время как Яновский намеревался осуществить религиозную программу, увиденную в “Путешествии на край ночи” теми читателями, для которых распад был необходимым условием духовного спасения». ⁶⁵¹

Цинизм повествователя и натуралистичность описания, связанные с врачебной практикой и литературными трендами межвоенного Парижа, совмещены для Яновского с идеей внезапного и немотивированного мистического озарения. Так, к примеру, в повести «Любовь вторая» главная героиня, едва не доведенная отчаянием эмигрантской жизни до самоубийства, неожиданно и сюжетно не мотивированно, обретает веру в Бога, «вторую любовь». Подобный дуализм телесного и духовного прямолинейно выражен в коротком

⁶⁴⁷ Обзор автодокументальных и автофикциональных тенденций эмигрантской прозы межвоенных десятилетий см.: Яковлева Н. «Человеческий документ»: история одного понятия. Helsinki, 2012. С. 131–176 (Slavica Helsingiensia; 42); Рубинс М. Русский Монпарнас. С. 28–64.

⁶⁴⁸ Яковлева Н. «Человеческий документ». С. 30. Впрочем, подобная трактовка роли писателя в русской традиции идет еще от (анти)эстетики «натуральной школы» 1840-х годов.

⁶⁴⁹ О роли Селина в становлении эмигрантской эстетики см.: Livak L. How It Was Done in Paris. P. 135–142; Красавченко Т. Н. Л.-Ф. Селин и русские писатели-младоземляки первой волны (В. Набоков, Г. Газданов, В. Яновский и др.) // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 180–200; Рубинс М. Русский Монпарнас. С. 35–39.

⁶⁵⁰ «Впрочем, через много лет в интервью Юлии Тролль Яновский отрицал влияние на свое творчество Селина, отмечая лишь общность восприятия: “Меня потом Бердяев несколько обвинял в том, что я подражаю Селину <...> Но мы оба были <...> докторами парижской школы, и очень многое, что он видел, я видел, и гуманитарные реакции к нищете, боли, нужде у нас могли быть те же. Я не думаю, что я был под влиянием Селина <...>”» (Рубинс М. Странный писатель русского зарубежья. С. 7).

⁶⁵¹ Livak L. How It Was Done in Paris. P. 146.

«Рассказе медика»: детализированная сцена вскрытия трупа в парижском госпитале перемежается лирическими интермеццо, описаниями скульптурного изображения Христа и цитатой из Евангелия, находившейся на фасаде часовни, которая располагалась напротив госпиталя.

Подобное совмещение натурализма с мистикой и религией имело для Яновского принципиальное значение и было связано в том числе с участием в деятельности религиозно-философского и литературного общества «Круг», организованного в 1935 году И. И. Фондаминским-Бунаковым. «...“Круг” стал местом встречи двух эмигрантских поколений и в какой-то степени помог преодолеть отчуждение “эмигрантских сыновей” – литераторов-монпарнасцев, увлеченных учением гностиков и склонных “толковать христианство в духе восточного дуализма, отрицающего мир и историю” – от “отцов”, среди которых тон задавали близкие “Новому граду” Г. П. Федотов, К. В. Мочульский, мать Мария, Н. А. Бердяев и другие мыслители, исповедующие идеалы социально-активного, творческого христианства».⁶⁵²

Смещение «языков» характеризует и специфический подход автора к медицине: Яновский стремился к интеграции в своей врачебной практике нетрадиционных методов, эзотерических учений и воображал себе идеальный образ врача как соединение ученого, мистика, философа и богослова. Еще до того, как Яновский делает проблемы медицины темой своих размышлений 1950–1970-х годов, он уже вводит подобное представление о врачебных методах в роман «Портативное бессмертие», который начал публиковаться еще до начала Второй мировой войны, но отдельным изданием вышел только в 1953 году.

Главный герой этого романа, от чьего лица ведется повествование, живет полунницей жизнь в Париже, работает врачом и участвует в деятельности своеобразного мистического братства, члены которого, такие же неприкаянные, как и повествователь, пытаются придумать действенные способы преодолеть атомизированность окружающего их парижского общества. Они проповедуют на площадях, воображая себя библейскими пророками, организуют спонтанную врачебную практику, мешая в своих методах с классической западной медициной самые неожиданные представления о природе болезни и способах лечения, проводят ночи в борделях, стараясь убедить работающих там женщин в необходимости изменить судьбу. Идеальный вдохновитель этого братства Жан Дут и становится главным изобретателем нетрадиционных методов лечения, основанных на целостном и системном характере любой болезни.

Вот как об этом говорится: «Медицина Жана Дута – это сплав всех ее партий: левых и правых, революционных и консервативных, гипермодернистических и античных, брутальных и умеренных, европейских и азиатских; разные школы: французская, немецкая, американская, русская (окультистские и эзотерические), противоречиво соединялись в одно дышащее целое благодаря его личному дарованию».⁶⁵³ Но и манера его общения представляет собой смешение разных стилей: «Так или почти так, варьируя основную тему, искусно вклеивая, группируя картины улицы, нравов, убедительные до самоочевидности, Жан Дут неутомимо и упрямо вбивал свои гвозди. Ругая шофера, слишком громко протрубившего, заговаривая с негром на гарлемском жаргоне, призывая в свидетели апостолов, сыпя пословицами, сравнениями, остротами, цитируя правительственные декларации и газетные рекламы, пророчествуя, споря, шельмуя и зовя, он был внушителен: один против всех, мечась и тараня».⁶⁵⁴

Несмотря на то, что члены этого братства (как и сам Яновский) обладали профессиональным медицинским образованием, они могли давать своим пациентам весьма экстравагантные рекомендации. Против психосоматических расстройств могло предлагаться трехмесячное молчание, почти непрерывный сон в течение нескольких недель или специально подобранный в зависимости от случая физический труд и спортивные

⁶⁵² Мельников Н. «Русский мальчик с семью висками». С. 13.

⁶⁵³ Яновский В. С. Портативное бессмертие // Яновский В. С. Соч.: В 2 т. М., 2000. Т. 1. С. 53.

⁶⁵⁴ Там же. С. 47.

упражнения. Для лечения нервных расстройств – копирование отдельных особенностей выбранных людей (например, почерка) для приобретения их душевных качеств.⁶⁵⁵

Можно привести любопытный фрагмент, когда герой на очередном обходе лечит сердечную недостаточность одного умирающего старика, по наитию вдруг начав шептать ему на ухо все знакомые ему эротические истории, а затем, когда иссякла память, читая по оказавшимся в доме книгам «Декамерон», Овидия, французские *contes galantes*, успешно выравнивая при помощи этого нестандартного метода пульс и дыхание больного.⁶⁵⁶ Примеры можно множить. Подобный подход к лечению – делать вопрос о здоровье частью целостного представления о жизни через расширение дискурсивного и методологического инвентаря – переносится и на художественное творчество Яновского.

Стремление совместить художественные, научные и религиозные интересы характеризует Яновского-писателя на протяжении всей жизни. Уже в Америке он активный участник экуменического движения «Третий час», организованного Еленой Извольской и близкого идеям «Нового града» и «Круга».⁶⁵⁷ Яновского следует потому читать не только в контексте схожей литературы 1930-х годов, но также и в контексте некоторых философских и мистических идей, на которых он сам, как и его окружение, воспитывались.

Внимательный читатель Н. Федорова, А. Бергсона и впоследствии П. Тейяра де Шардена, Яновский предполагал в будущем возможность согласования научных достижений и метафизических исканий и призывал к «этическому» осмыслению современного технического прогресса.⁶⁵⁸ Подобное этическое преобразование должно коснуться также и медицины, поскольку нынешнюю врачебную практику до сих пор сопровождают устаревшие метафизические модели. Желание согласовать медицину и эстетику, а также литературное творчество с новейшими научными открытиями и определяет пафос художественных текстов и эссеистики Яновского американского периода.

⁶⁵⁵ Там же. С. 53–58.

⁶⁵⁶ Там же. С. 110–111.

⁶⁵⁷ См.: Яновский В. Елена и ее «Третий час» / Пер. с англ. М. Рубинс // Яновский В. Любовь вторая. С. 446–452.

⁶⁵⁸ Ср. пересказ Яновским идей Н. Федорова: Яновский В. Общее дело // Там же. С. 455–458.

ГЛАВА ВТОРАЯ

«Челюсть эмигранта»: искусство памяти в стоматологическом кабинете

Сюжет повести В. С. Яновского «Челюсть эмигранта» (1957) балансирует на грани анекдота. Русский писатель-эмигрант Богдан, живущий в Америке, приходит на прием к дантисту, чтобы удалить себе очередной зуб. В стоматологическом кресле он начинает вспоминать все свои вырванные ранее зубы и медленно – фрагменты повести соединены ассоциативно – переносится все дальше и дальше в прошлое, от Америки к разным этапам своей жизни во Франции, Испании, Турции и России. События его биографии, по мере накапливания деталей, начинают выстраиваться в причудливые параллельные ряды. Заканчивается повествование фантазмагорическим видением возвращенного прошлого и побежденного времени – и происходит это благодаря процессу непроизвольного воспоминания.

Мотивировкой воскрешения прошлого, сравнимого по патетике с прустовской эпопеей, становится поход к стоматологу. Сами же удаленные зубы предстают метафорами изгнания и эмигрантской жизни: Богдан насмешливо и в то же время сочувственно называет их в начале повести *foreign body* и *corps étranger*, проводя аналогию между этими медицинскими терминами для обозначения инородного тела и положением эмигранта. Повесть заигрывает с жанровыми границами: мемуарные очерки, написанные с точки зрения фокального автобиографического персонажа Богдана, экспрессивные описания военных событий и эмигрантского быта перемежаются философскими рассуждениями о природе времени, физиологической боли и изгнания, и эссеистическими зарисовками о «русской идее».

Представляет большой интерес, почему рассказ об изгнаннической жизни главного героя мотивирован походом к стоматологу, а также каким образом в повествовании соединяются темы эмиграции, врачебной практики и памяти.

Повесть «Челюсть эмигранта» – характерный для автора пример сюжетного и стилистического парадокса: философское размышление о времени, памяти и судьбе человека, прошедшего войны и революции, помещается в рамку истории о вырванных зубах и плохо поставленных коронках. Предметом изображения в этот фрагментарном рассказе о прошлом становятся первые годы жизни Богдана в Нью-Йорке в 1950 и 1940 годах, бегство из Парижа летом 1940 года, участие героя в гражданской войне в Испании на стороне республиканцев, описание нескольких дней из его монпарнасской жизни в 1928 году, несколько парижских фрагментов более раннего времени, в одном из которых рассказывается о встрече героя с Джойсом, эпизоды константинопольского и бизертского периода эмиграции в 1920 году, события Гражданской войны в России, революции и Первой мировой войны, наконец, переход к детству героя, и возврат к нью-йоркскому настоящему. В сердцевине каждого из этих воспоминаний – удаление очередного больного зуба. Зубная боль становится в повести переключателем событий и условием их ассоциативного соединения.

Диковинный образ «челюсти эмигранта», вынесенный в заглавие, появляется уже на первых страницах повести. Главный герой Богдан в день святого Патрика оказывается в приемной зубного врача, расположенной на двадцатом этаже одного из нью-йоркских небоскребов. Дантист по имени Шумахер показывает герою коллекцию находящихся в его кабинете снимков и макетов на стоматологические сюжеты. Один из экспонатов – это «челюсть, найденная в Перу: ей тысяча лет!». Шумахера удивляет, что «пломбы и коронки», или, скорее, их древние аналоги в интересующей его челюсти имеют очень разную структуру и происхождение, и даже сделаны из разного материала. Богдан предполагает, что этот

древний житель, должно быть, эмигрант: «Бежал с родины, скитался по многим государствам с разным уровнем культуры, и в зубах сохранился след его передвижений».⁶⁵⁹

Шумахер усаживает Богдана в стоматологическое кресло, и вскоре после этого хронология повествования начинает нарушаться. В начальном рассуждении Богдана, предваряющем процесс спонтанного вспоминания прошлого, появляется вновь обнажающее метафоричность заглавия понятие о лишнем зубе как об инородном теле: «Годы французской жизни интимно связали Богдана с полицейскою кличкой *étranger*. И определение больного зуба как *foreign body* ему напомнило много жестокого в его жизни. Чужое тело, конечно, следует удалить; и все же душа эмигранта сжалась, слегка сочувствуя этому инородному меньшинству, если и мешающему, то не всегда по своей вине» (с. 233-234).

И тогда герой как бы по наитию предпринимает виртуальное путешествие по событиям своего прошлого, потому что убежден, что если «выяснить основные чувства, мысли, влюбленности и вдохновения, если отметить пунктиром разных цветов действительную и воображаемую реальность, в недрах коей Богдан обретался, когда удалял каждый свой обреченный корень, то получится весьма правдоподобный макет всей его жизни – и в совершенно неожиданном разрезе» (с. 236). Притом этот опыт будет наделен в равной степени индивидуальными и неповторимыми, и коллективными чертами.

Описание физиологической боли делает возможным всякий раз связать события интимной духовной жизни героя с жизнью его тела: «Пронзительная боль ударила только на минуту две, но успела затемнить, стереть ощущение недавнего блаженства <...> Богдан пробовал себя утешать в разгар мерзкой боли: “Вот теперь мука, но раньше я блаженствовал – одно покрывает другое, вознаграждает”. Но ему было ясно: самообман! Радость, счастье, расцвет, весна, любовь, Олимпия, творчество не имеют ничего общего с переломом костей, нарывом в кишках, сорокаградусным морозом, пыткой, гвоздями под ногтем, допросом, позором, подлостью, глупостью, удушием, агонией; хотя все это и стоит рядом, но совсем не встречается друг с другом, как волны света и звука не пересекаются – и стало быть, не могут дополнять, уравнивать себя» (с. 263).⁶⁶⁰

Боль в зубах или от удаления зуба, в том числе без наркоза, постоянно возвращает героя к двойственности жизни. Стоматологическая практика, зубные протезы, смена молочных зубов коренными, разные манеры вырывать зубы – все это в оптике Богдана приобретает вес серьезных метафизических вопросов.

Герой Яновского вспоминает именно те события, которые позволяют ему пережить исключительность своей жизни. В свою очередь зубная боль напоминает ему о всеобщем опыте. «В опухоли десны нет личного, исключительного: это коллектив, казарма, племя, раса. Восход солнца или стихи, любовь к девушке, прощение врагам, долг и жертву – это всякий переживает по-своему, особенно! А флюс у всех один» (с. 273). Парадоксальность совмещения блаженства и муки, и даже такой незначительной, казалось бы, муки, как боль в зубах, притом что незначительность этой боли не мешает ей захватывать все внимание и все сознание человека – явная отсылка к рассуждению о зубной боли в «Записках из подполья» Достоевского.⁶⁶¹ Подпольный парадоксалист приводит в пример случай, когда у него целый месяц болели зубы и как даже в этой боли он отыскал мазохистское наслаждение, основывающееся на сознании, что боль бессмысленна и вместе с тем способна поколебать

⁶⁵⁹ Яновский В. С. Челюсть эмигранта // Яновский В. С. Соч. Т. 1. С. 231–232. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием в скобках номера страницы.

⁶⁶⁰ В дневниковой записи 1958 года Яновский, напротив, утверждает, что «боль и наслаждение не противоположности, последующие грани на той же “полке” (frequency band): начинаешь раздражать – наслаждение, дальше страдание (в каждой боли поэтому есть элемент удовольствия)... то это тьма и свет, добро и зло. Это все развитие одной темы, а не два начала, два полюса» (Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. / Публ. и прим. В. Крейда // Новый журнал (Нью-Йорк). 1997. № 209. С. 192).

⁶⁶¹ О важном месте, которое понятие «подполья» и конкретно эта повесть Достоевского занимали в риторике «молодой» эмиграции см., например: Димитриев В. М. О социализме и религии: Ф. М. Достоевский в восприятии В. С. Варшавского // Достоевский и мировая культура. 2019. № 2 (6). С. 163–166.

любые «героические» представления человека о самом себе.⁶⁶² Достоевский упоминается в повести Яновского, но прежде всего в качестве предшественника и выразителя идей национальной мифологии, негативно повлиявшей на интеллектуальную и политическую жизнь и в советской, и в эмигрантской России. Вместе с тем речевая специфика, а именно исповедальность и ретроспективность рассказа, обилие парадоксальных смешений низких и высоких проявлений человеческой психики в «Челюсти эмигранта» указывает на связь с повестью Достоевского, которую замечали и современные Яновскому читатели. К примеру, вот что пишет Г. Адамович: «Автор “Челюсти эмигранта” не любит Достоевского и отзывается о нем пренебрежительно, при том уже не в первый раз. Между тем, повесть его напоминает именно Достоевского, в частности “Записки из подполья”, самую “достоевскую” из книг Достоевского. Не говоря уже о зубной боли, которой и в “Записках из подполья” уделено много внимания, это такой же монолог, скачущий от предмета к предмету, нервный и тревожный, с отзвуками пережитых обид, со взрывами уязвленного самолюбия и сознанием коренной несправедливости бытия».⁶⁶³

Повесть Яновского, в которой мотив зубной боли вырастает до масштабов метафизических обобщений и движет сюжет о прошлом героя, рассказанном с эпическим размахом, может быть встроена и в широкий круг текстов на стоматологические сюжеты. К. А. Богданов, исследовавший эту тему на огромном материале русской и советской литературы, показывает, как частью стоматологического кода как раз и становятся подобного рода обобщения: «Непроявленные причины зубной боли – пишет он о связи здоровых зубов и морали в риторике XVIII–XX века, – предстают обратимыми в этих случаях к социальному или даже экзистенциальному предопределению – природе человеческих страданий, превратностям жизни и неизбежности смерти. В теологическом истолковании зубная боль подвигает некоторых проповедников видеть в ней проявление первородного греха: гниение зубов и адские муки зубной боли являются следствием преступления Адама – ведь именно зубами, как рассуждает один из таких моралистов, Адам надкусил запретный плод».⁶⁶⁴ Вместе с тем, в литературе и изобразительном искусстве эти же мотивы могли дать «повод к сатире, сарказму и юмору».⁶⁶⁵ Богданов приводит примеры, в том числе «Записки из подполья» Достоевского, «Трус» В. Гаршина и «Бен-Товит» Л. Андреева, где мотив непреодолимой зубной боли мог становиться предлогом для метафизических рассуждений или встраиваться в эпическое повествование.⁶⁶⁶ В каком-то смысле Яновский обыгрывает сразу и сатирическое и мистическое отношение к зубной боли: например, бытовые зарисовки болтовни очередного дантиста, комические сцены выдергивания зуба сопряжены с

⁶⁶² Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 106.

⁶⁶³ Адамович Г. «Челюсть эмигранта», повесть В. Яновского // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1957. 8 дек. № 16234. С. 8. Внимание Адамовича обращала на себя и явная автобиографичность этого текста писателя. Несмотря на использование повествования от третьего лица, текст проникнут, считает критик, осмыслением личного опыта, за фигурой Богдана угадывается фигура автора. О связи с Достоевским Адамович более резко и определенно писал в частной переписке. В письме В. С. Варшавскому он формулирует это так: «Он <Яновский. – В. Д.> ругается на Достоевского, а это, в сущности, разжиженный вариант “Записок из подполья”» («Я с вами привык к переписке идеологической...»). Письма Г. В. Адамовича В. С. Варшавскому (1951–1972) / Предисловие, подг. текста и комм. О. А. Коростелева // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына. М., 2010. С. 313). Именно с Достоевским, считает Ф. А. Степун, роднит эта повесть Яновского: «...как и Достоевского, его интересует не отображение видимого, а постижение невидимого мира. Однако и поклонники Достоевского отталкиваются от Яновского, что ввиду той хулы, которую он возводит на величайшего русского писателя и мыслителя («в каждом большом чекисте сидит маленький Достоевский»), в конце концов не удивительно» (Степун Ф. А. В. С. Яновский. Челюсть эмигранта // Новый журнал (Нью-Йорк). 1958. № 54. С. 296).

⁶⁶⁴ Богданов К. А. Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры. СПб., 2017. С. 488.

⁶⁶⁵ Там же.

⁶⁶⁶ Там же. С. 490–495.

фантазиями о том, как сидя в стоматологическом кресле, герой как бы смотрит на себя со стороны или ему представляются какие-то причудливые видения.⁶⁶⁷

Память о вырванных зубах: личное и безличное

Именно сочетание индивидуального и всеобщего формирует условия воспоминания героя. Не только зубная боль объединяет героя с остальными людьми, но и травматический и катастрофический опыт: большинство эпизодов, отобранных памятью Богдана, это переломные события первой половины XX века. Как пережить их заново, если их индивидуальность стирается под натиском коллективного прошлого?

В «Челюсти эмигранта» представление о созидательном характере воспоминания, позволяющего нам проникнуть в подлинную реальность жизни, соперничает с искажающим влиянием коллективной памяти эмигрантов, продолжающих быть верными «великорусской» имперской мечте спасения народов через «русскую идею». В структуре эмигрантского дискурса форма воспоминаний тяготеет одновременно к обоим полюсам: личные воспоминания становятся фрагментами истории, но и коллективные воспоминания выступают как бы рамкой любым частным инициативам памяти, в силу «рамирующего» опыта изгнания. В этом смысле уместным фоном для понимания работы памяти в повести будет противопоставление идеи «чистого воспоминания», «памяти-воспоминания» А. Бергсона, внимательным читателем которого был Яновский, и концепции «социальных рамок памяти» М. Хальбвакса, развитой в одноименной книге 1925 года.

Вопрос, заданный самой историей в 1920-х годах: может ли существовать независимое чистое воспоминание, память-воспоминание, или же каждая наша попытка восстановить прошлое встраивается в социальный опыт и целиком им обуславливается? Хальбвакс пытается доказать, что нечто способно быть вызвано в нашей памяти только а) как часть коллективной предустановки, б) заключенное в социальные рамки, к примеру, прикрепленное сознанием к конкретному времени и пространству. Он хочет продемонстрировать, «что коллективные рамки памяти не образуются задним числом при сочетании индивидуальных воспоминаний, но и не являются просто пустыми формами, в которых откладываются приходящие извне воспоминания, – что они, напротив, служат орудием, которым пользуется коллективная память для воссоздания таких образов

⁶⁶⁷ Соблазнительно было бы полагать, что «Челюсть эмигранта» являлась своего рода откликом на набоковского «Пнина» (1957), где мотив лечения и удаления зубов занимает важное место. Герою готовят искусственную челюсть, между тем как «тоска» по своим прошлым зубам приобретает в романе характер тоски по прошлому. Хотя издание романа и вышло в тот же год, когда и «Челюсть эмигранта», отдельные главы печатались в «New Yorker» в 1953–1955 годах и могли быть известны проживающему в Нью-Йорке Яновскому. Напомним, что Яновский не мог простить Набокову, что тот отказался дать ему положительную рекомендацию в переписке с Э. Уилсоном еще в начале 1940-х годов: *Яновский В. С. Поля Елисейские: Книга памяти // Яновский В. С. Соч. Т. 2. С. 431–432.* Элемент соревнования вполне мог быть важен для писателя в его заочных отношениях с автором «Пнина». Утверждать это наверняка пока что невозможно. О «Пнине» Набокова с точки зрения мотива удаления зубов см. статью: *Анисимова Е. Е. Стоматологический код в романе Владимира Набокова «Пнин» // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2017. № 49. С. 136–146.* Интересные наблюдения в статье сопровождаются и таким замечанием: «В “Пнине” Набоков применяет целую систему литературных приемов, демонстрирующих ложность занимаемого эмигрантами положения: трансформацию жанровой балладной модели, аллюзии на образы гоголевских самозванцев, многочисленные языковые коды, указывающие на нелегитимный, “незаконнорожденный” статус экспатрианта, неизбежное удвоение его вербальной и ментальной реальности. В число таких смысловых кодов входит и удаление зубов как утрата витальной энергии и вырывание культурно-исторических корней. Вскоре после выхода набоковского “Пнина” эта метафора была упрощена и разъяснена в “Челюсти эмигранта” (1957) Василия Яновского, открывающейся сценой сеанса удаления зуба в приемной дантиста» (Там же. С. 141). Как мы показываем в нашем анализе повести, мотив удаления зуба, зубной боли выходит в повести Яновского далеко за пределы метафоры «вырывания культурно-исторических корней». Напротив, это ориентировано скорее на фантазию по поводу будущего воскрешения и преобразования времени. Да и появляется подобная сцена не только в начале повести, а раскрывается и осмысливается во множестве других случаев на протяжении всего текста.

прошлого, какие в данный период согласны с господствующими идеями данного общества».⁶⁶⁸

Хальбваксу же принадлежит и лаконичное описание искажений памяти, вызванных социологической потребностью регулировать память о прошлом: «...мы подчиняемся его суровостям и прощаем их, поскольку при воспоминании нам кажется, что оно не подвергало им нас в прошлом <...> общество обязывает людей время от времени не просто мысленно воспроизводить прежние события своей жизни, но также и ретушировать их, подчищать и дополнять, с тем чтобы мы, оставаясь убежденными в точности своих воспоминаний, приписывали им обаяние, каким не обладала реальность».⁶⁶⁹ Когда Хальбвакс говорит о локализации воспоминаний во внешнем мире, наделении конкретного воспоминания оформляющими его контурами времени и пространства, он вплотную подходит к тому, что впоследствии Пьер Нора расширит до представления о «местах памяти».

Для героя повести Яновского «местами памяти» станут не только объединяющие его с другими эмигрантами знаковые исторические события, но и вырванные зубы – самое личное и самое безличное в его эмигрантском опыте. Посмотрим, как воспоминания героя вступают в противостояние с другими языками памяти в повести и прежде всего с «имперским» эмигрантским дискурсом.

В воспоминаниях героя постоянно подчеркивается межнациональный, гибридный и пограничный характер его опыта. Одним из самых частых приемов, подчеркивающих эту гибридность, являются перечисления культурных явлений, топонимов или текстов, в которых подытоживается либо география перемещений Богдана, либо его интеллектуальные интересы. Эти культурные и географические реалии приводятся в повести таким образом, чтобы сделать неощутимыми переходы между ними. Временные границы благодаря этому смешению также размываются, да и в ряды эти вводится материал, связанный с другими эпохами и уже не существующими цивилизациями. В одном из фрагментов рассказывается о том, как на хлебопекарную фабрику в Бизерте заполз скорпион, которого один ловкий араб окружил бумажками, поджег их, заставив скорпиона ужалить себя самого.

В последовавшем за этим описанием смерти скорпиона мешаются события прошлого, будущего, культурные отсылки и аналогии: «...скорпион поразил самого себя в уязвимую часть между мозгом и спинным хребтом. И все конечно. Маленький божественный творческий комок протоплазмы, икры, сукровицы, ничтожный, как мусор, уже посеревший, но в чем-то родственник Данте, Пушкину, Александру Македонскому. Африканское солнце садилось за Карфаген, за ним Гибралтар, а дальше Азоры. Атлантическая стихия, рукав Великого и Индийского океанов только промоины в льдинах Млечного Пути. А там, на севере, чудесная Марианна Каролингов и Клемансо (от Карла Великого до Карла Маркса): Марсель, Париж, Сорбонна, либеральные генералы и эмигрантские Улиссы (разговоры о Шиллере, о славе, о любви) <...> Месяц спустя Богдан уплыл во Францию» (с. 304).

Такие коллажи из событий и знаковых для описываемого момента имен – в целом отличительная черта пространственно-временной организации повести. Вот как вводится пассаж о национальной идентичности героя: «Из России вынес ровно столько, чтобы отравить себе безмятежное существование на трезвом Западе; верность звучному и варварскому, молодому и необъезженному языку без четкой грамматики, без полного словаря <...> Однако к Достоевскому, к Дарданеллам, к разбитым зеркалам и смердяковским клятвам, что русский человек вместе с красотой спасет мир, и даже к толстовским онучам и советам постаревшим хозяйкам, ко всему этому африканскому максимализму Богдан с юных лет относился со здоровым юмором.

Так, постепенно, родился цельный образ, докучавший Богдану: континент, разбитый на манер Версальского парка. Тайга с грушами дюшес, протопоп Аввакум и Марсель Пруст; Чаадаев и Кафка, Федоров, Джойс и Бергсон. Закон и чувство меры; православная совесть, знакомая с колыбели, и честь, прельстившая его на католическом западе <...> Да, честь

⁶⁶⁸ Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. М., 2007. С. 30.

⁶⁶⁹ Там же. С. 151.

впереди совести. “Дело эмиграции привести в Россию этот цветок, изнутри его пересадить, привить к дичку совести. Вот наша миссия!” – решал Богдан, и друзья его поддерживали, чему помогало красное вино, которое, если привыкнуть, не уступает соборной водке» (с. 286–287). Подобная принципиальная кросс-культурность является отличительной чертой парижских эмигрантов, создающих собственную идентичность во многом через описание литературной и культурной генеалогии.⁶⁷⁰

Яновскому важно подчеркнуть не только культурную гибридность своего опыта, но и неопределенность своего профессионального статуса. Быть не только писателем, но и врачом. В монпарнасский период не только просиживать целые дни в библиотеке, но и усиленно заниматься спортом. Читать Плотина, Якоба Беме, Тертуллиана и Леонтьева и в то же время «кормить и чистить лохматых беженцев из Центральной Азии или Экваториальной Африки» (с. 287) в зверинце. Настойчивое желание героя описать самого себя с точки зрения совмещения самых разных форм культурного и повседневного опыта задано в повести его положением эмигранта: одновременно своего и чужого в каких бы то ни было странах или ролях.⁶⁷¹

Противостоит такому представлению о гибридной идентичности героя другая форма эмигрантской идентичности, описываемая в повести. В одном из фрагментов мы найдем целую «отповедь» русской культуре, понятой в узких национальных рамках, предопределяющих ростки современной автору «чекистской» действительности. Вот как эта «отповедь» появляется в «Челюсти эмигранта». После первого приема у Шумахера рассказывается, как Богдан посещает собрание нью-йоркских христианских активистов, на котором можно встретить представителей самых разных национальностей и культур.⁶⁷² За краткой характеристикой оказавшихся там людей – французов, американцев, англичан, итальянцев и др., следует описание эмигрантов, выступления которых были «самыми утомительными» и могли «одновременно и напугать, и насмешить слушателей».

Дело как раз в том, что хоть в мировоззрении этих людей и занимала значимое место ненависть к большевизму «с его куцей социальной правдой и гигантской жизненной ложью», они при этом не отказывались от «детского мессианизма времен Достоевского; после сорока лет позорного коммунизма соплеменники совсем не конфузились и еще норовили спасти кустарными средствами остаток человечества (на меньшее степная душа не соглашалась). В порьжевших башмаках они топтались у чужого котла, подкармливаясь часто не по заслугам, и норовя в благодарность преподать непонятливым иностранцам урок в политике, праве, морали, совести, организации земных и небесных учреждений» (с. 240–241). В повести

⁶⁷⁰ Непосредственно этой проблеме применительно к межвоенным десятилетиям посвящены книги Л. Ливака, А. Морар и М. Рубинс, в каждой из которых по-разному предлагается посмотреть на русскую эмиграцию в Париже с точки зрения разнообразия культурных влияний монпарнасского интернационального сообщества: *Livak L. How It Was Done in Paris*; *Morard A. De «l'émigré» au «déraciné»: la «jeune génération» des écrivains russes entre identité et esthétique* (Paris, 1920–1940). Genève, 2009; *Рубинс М. Русский Монпарнас*. Особенно продуктивен в этом ключе подход Рубинс, в рамках которого такая литературная стратегия осмысливается в русле транснационального модернизма. Перечни «авторов» в схожем с Яновским схожей с Яновским манере составляли также Б. Поплавский, Г. Газданов, В. Варшавский, Ю. Фельзен и другие представители «младшего» поколения парижской эмиграции.

⁶⁷¹ Изучение языковой и культурной гибридной идентичности, которая оказывается возможной благодаря положению эмигранта, – одно из самых перспективных направлений в современных исследованиях эмиграции и диаспоры. См. сборник статей, изданный под редакцией и со вступительной статьей М. Рубинс: *Век диаспоры. Траектории зарубежной русской литературы (1920–2020)* / Под ред. М. Рубинс; пер. с англ. А. Степанов, Н. Махлаюк, Е. Гудвин. М., 2021. См. также цитату из статьи Ю. Линника о Яновском: «Писатель рано понял, что эмиграция несет в себе своеобразный позитив: поворачивает изгнанника лицом ко всему миру – во всем широчайшем развороте его культур, конфессий, языков. Это горестное преимущество свободного рассеяния перед несвободным отечеством Василий Яновский сумел использовать в полной мере. Он стал гражданином Вселенной, оставшись глубоко русским человеком, и этот его замечательный опыт обретает в наши дни особую актуальность» (*Линник Ю. Философские искания в прозе В. Яновского*. С. 206).

⁶⁷² Хотя название этого собрания и не появляется в повести, ясно, что его прообразом стали встречи экуменического общества «Третий час», в организации и деятельности которого Яновский принимал активное участие. Там, он заводит дружбу с У. Х. Оденем. См.: *Яновский В. Елена и ее «Третий час»*.

язвительно подчеркивается, что ориентация на культуру и литературу в ущерб элементарным представлениям о политической жизни, обустройству общественных институтов и моральному самоограничению в притязаниях на учительскую роль – делала эмигрантов не только чужаками среди нью-йоркских реалистов, но и дискредитировала и используемую ими литературу, делая линию «Толстого–Достоевского» составной частью тоталитарной идеологии. «Богдан знал, что в каждом большом чекисте сидит маленький Достоевский; отношение последнего к полячишкам, иудеям, французишкам, католикам и Дарданеллам вряд ли враждебно природе Ленина–Сталина.

“Русский человек – всечеловек!” – вещал Достоевский. И это так польстило враждовавшим западникам и славянофилам, что они даже помирились. Те самые здравомыслящие лысины, которых рассмешил немецкий тупоголовый сверхчеловек, отлично уживаются с уютным сознанием собственного всечеловечества, забывая основной урок евразийской истории: не до жиру, быть бы живу!» (с. 241). Доказательство «всецеловечности» русского характера «через Пушкина» тоже вызывает критику Богдана, поскольку этот аргумент взят из мира литературных явлений: «Достоевского, по-видимому, потому и любят потенциальные чекисты, что он их заверил в безусловном всечеловечестве: навеки и при любых обстоятельствах» (с. 242).

Шовинистские идеи в публицистике Достоевского, совмещенные с его же утверждениями о всечеловеческом служении русского человека – предмет язвительной критики героя и опорный аргумент для того, чтобы утверждать, что подобная «парадная» идеология, совмещающая широкость идеи и узость национального применения стала удобной почвой для «всецеловеческих» appetites коммунистического режима и их готовности пойти на любые жертвы. Конечно, подобные претензии к Достоевскому – не редкость в эмигрантской риторике, причем парадигматическим текстом, задающим тон для этой линии рецепции Достоевского, можно считать, наверное, мысли Н. Бердяева, высказанные им еще до высылки из России в статье «Духи русской революции» (1918). Однако Яновскому важно не столько связать большевизм с великорусской риторикой, сколько показать, что у идей в эмигрантском сообществе могут быть разные генеалогии.⁶⁷³

Борьба за эмигрантское прошлое

Уместно будет привести здесь еще один пример того, как Яновский выстраивает собственную идентичность, отталкиваясь от читательского опыта. В 1955–1956 годах разворачивается полемика вокруг «Незамеченного поколения» В. Варшавского – историографического обзора «младшего» поколения эмиграции первой волны. В 1955 году Варшавский публикует фрагмент, посвященный только литературному Монпарнасу, а на следующий год и всю книгу, в которой охарактеризованы также пореволюционные течения, христианские молодежные движения, участники войны и сопротивления. Не все представители эмиграции согласились с интерпретацией этого литературного поколения как «незамеченного». Основной спор сперва ведут Е. К. Кускова, М. С. Слоним и Яновский. Позже присоединяются самые разные участники. И вот каким образом Яновский описывает представителей своего поколения в пику его оппонентам: «Без денег, подчас голодные,

⁶⁷³ В своей статье о философских истоках прозы Яновского Ю. Линник как раз пытается понять, каким образом происходит это взаимоналожение влияний, философских и литературных, научных и эзотерических, западноевропейских и русских. Вместе с тем «отповедь» Достоевскому с точки зрения расширения нашего национального словаря Линник прочитывает как парадоксальное доказательство верности идеи Достоевского. «Нет, – пишет Линник, – он вовсе не перечеркнул идею Достоевского – он дал этой идее новую жизнь, преломив ее в многогранной призме всей Ойкумены: потенциальные задатки всечеловека выявились у каждого человека Земли. <...> Носители соборного сознания, они выполнили в рассеянии своеобразную экуменическую миссию: помогли углубить взаимопонимание культур. Быть может, результаты этой миссии еще не очевидны, – но уже сегодня мы осознаем: изгнание помогло некоторым русским людям раскрыть в себе задатки всечеловека. Феномен В. Яновского – тому свидетельство» (Линник Ю. Философские искания в прозе В. Яновского. С. 210).

бесправные, растеряв ломоносовскую пунктуацию, шарахаясь от культа Горького, с образом Гогена, с внутренним опытом Рембо, Блуа, Пруста, Джойса, Кафки и, пожалуй, Линдберга, эти русские призраки в порыжевших⁶⁷⁴ туфлях и неглаженных брюках приносили неприличные рукописи в редакции эмигрантских изданий, где сидели честные и непримиримые враги сволочной, большевицкой идеологии в области политики, экономики, науки... но только не в искусстве!». ⁶⁷⁵ Все эти знаковые имена повторяются также и в «Челюсти эмигранта» в ряду других «перечней имен», характеризующих становление Богдана.⁶⁷⁶

Среди прочих аргументов Яновский приводит в пример книгу о русской литературе, подготовленную Слонимом для американских студентов, в которой удельный вес присутствия эмигрантской и советской литературы распределен так: «Подглавка в 11 страниц посвящена эмигрантской литературе <...> Зато масштабы Горького другие; ему М. Слоним посвящает 28 страниц». ⁶⁷⁷ Речь идет о книге «Modern Russian Literature: From Chekhov to the Present» (New York, 1953). Яновский убежден, что подобное игнорирование эмигрантской литературы, в том числе той ее части, что появилась уже в изгнании и к которой относится и его творчество, – это узаконивание линии «Ленина–Сталина» и советских концлагерей. Мотивы, которые появляются в этом споре, отчасти выражены и переосмыслены в повести «Челюсть эмигранта». Полемика, в которую вступает Яновский и которую у нас нет задачи подробно разбирать, несомненно стала одним из источников замысла повести. Общей задачей и для спора, и для повести можно назвать попытку отстоять *свой* образ личного и поколенческого прошлого. Неслучайно отдельный эпизод в «Челюсти эмигранта» посвящен жизни парижского русского Монпарнаса.

Повесть Яновского закончена в 1956 году. Вот запись в дневнике от 1 июня 1956 года: «Прошел год тяжелый. Написал “Зубы эмигранта” (вот уже месяц лежит у Карповича). ⁶⁷⁸ К 1956 году межвоенный Париж и в том числе представители «младшего» поколения уже стали героями мемуарно-автобиографических сочинений. Изданы «Встречи» (1953) Ю. Терапиано, «Одиночество и свобода» (1955) Г. Адамовича, в 1956 году выходит «Незамеченное поколение» Варшавского, написан первый историко-литературный обзор эмигрантской словесности «Русская литература в изгнании» Г. Струве. «Челюсть эмигранта» – первая попытка Яновского дать свой образ недавно ушедшего прошлого. В этой повести разрабатываются мнемонические стратегии, которые будут использованы также и в его мемуарной книге. ⁶⁷⁹

Идея написать собственные воспоминания приходит Яновскому как раз после окончания работы над повестью. Запись от 4 сентября 1957 года: «Хочется вдруг писать, а отвык и как будто не о чем... 1. Свои Воспоминания, 2. Теория искусства (Толстого, Джойса,

⁶⁷⁴ Заметим в скобках, что туфли и башмаки порыжели не только у «молодой» эмиграции, но и у любителей политической публицистики Достоевского (см. цитату выше).

⁶⁷⁵ Яновский В. С. Мимо незамеченного поколения // Варшавский В. С. Незамеченное поколение / Сост. О. А. Коростелева и М. А. Васильевой. М., 2010. С. 326.

⁶⁷⁶ Ср.: «Не удивляйтесь мыслям Богдана; гностики, Плотин, книга Зогар, блаженный Августин, Федоров, Якоб Бёме это родные, будничные имена, как и липы над Сеною, Гоген, “*A la recherche du temps perdu*” и полет Линдберга в одиночестве» (с. 235).

⁶⁷⁷ Яновский В. С. «Спор о вкусах» // Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 338–339.

⁶⁷⁸ Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. С. 171. М. М. Карпович (1888—1959) был с 1945 по 1959 редактором «Нового журнала».

⁶⁷⁹ «Как бы там ни было, но в “Челюсти эмигранта” (произведении, где были выработаны композиционные и повествовательные принципы «Полей Елисейских») Яновскому удалось гармонично соединить образно-символический язык художественной прозы с глубокими мировоззренческими обобщениями и памфлетно-публицистическими отступлениями на животрепещущие социально-политические и нравственно-философские темы» (Мельников Н. «Русский мальчик с седыми висками». Жизнь и творчество Василия Яновского // Яновский В. С. Соч. Т. 1. С. 20–21). Можно заметить, что некоторые формулировки из повести переносятся в мемуары: это касается, к примеру, рассуждения о чести, которой не хватает «русской идее», или использование образа «Дарданелл» как выразителя имперских appetitov эмиграции, на примере П. Н. Милюкова и др. См., скажем: Яновский В. С. Поля Елисейские: Книга памяти. С. 369, 428–429.

Бергсона, Пруста и свое), 3. О докторах (составить кусочек для печати)».⁶⁸⁰ Каждый из этих планируемых замыслов был осуществлен, притом все они в конечном счете реализуются параллельно. «О докторах» сперва становится рассуждением об анестезии, а затем обрастает все новыми и новыми сюжетами, оформляясь в отдельную книгу.⁶⁸¹ «Теория искусства» – опубликованное в 1960 году эссе о трансреальной литературе под названием «Пути искусства». Работа над «своими Воспоминаниями», о необходимости писать которые Яновский периодически напоминает себе в дневнике с 1957 года, ведется с 10 марта 1961 года: «Начал “Парижские Янки” – Поплавский, Фельзен, Федотов, Фондаминский, “Круг”, зубры литературные, зубры вообще».⁶⁸² Первый черновик закончен 23 мая того же года.⁶⁸³

Смешение «языков»

Это еще раз подчеркивает важную для нас идею, что Яновский экспериментирует с полидискурсивностью в своих текстах. Он берет, к примеру, важнейшую для себя идею обратимости времени и преодоления детерменистской обусловленности человеческой жизни, и развивает ее на разных «языках» в художественной прозе, эссеистике, медицинской публицистике и воспоминаниях. В «Челюсти эмигранта» мы сперва убеждаемся, что изменения в человеческой жизни необратимы, время необратимо, эмигрантские зубы нельзя вернуть, умерших друзей нельзя вернуть. И тем не менее сидя в стоматологическом кабинете и переходя в спонтанных воспоминаниях от одного события прошлого к другому, герой Яновского как бы нарушает логику «необратимости» и собирает эти осколки своей личности по выпавшим коронкам, выдернутым зубам, воспоминаниям о щипцах дантиста и т. п. Более того, в конце повести перед нами не то галлюциногенные последствия обморока героя, не то реальная встреча во плоти со всеми людьми, связанными с его прошлым.

Яновский при этом не скупится на пространные философские рассуждения об этом возвращении прошлого, связанного с переживанием физической боли. В фантазмагорической концовке Шумахер убеждает героя: «Еще ребенком вы поняли, что самое реальное в жизни человека его память <...> Потому вы весьма остроумно сообразили, что если смерть реальность, то она не может быть ничем иным, как тоже формой памяти. Но тут произошел конфуз, и вы задержались надолго. А между тем последующий шаг напрашивался сам собою: борьба со смертью, по существу, есть борьба с линейной памятью» (с. 312). На место линейной памяти, соединяющей события в хронологический ряд, должна встать «вертикальная память», которая будет концентрироваться вокруг знаковых событий личного прошлого, двигаясь в обратной хронологии или не подчиняясь какой-то определенной хронологии вообще. Такая память способна будет увести героя в том числе за границы его физического опыта, показав ему, как продемонстрировано в повести, фрагмент то ли реального, то ли привидевшегося герою посмертного «воскрешения во плоти» всех, кого он знал, и даже его зубов.

Путешествие протагониста по «вертикальной памяти» присоединяет его к модернистской разработке темы воспоминания, понятой как восстановление целостности личности через индивидуальное возвращение прошлого. Именно этот мнемонический аспект повести особенно отмечает Ф. А. Степун, чем Яновский гордится и о чем вспоминает в «Полях Елисейских».⁶⁸⁴

⁶⁸⁰ Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. С. 171.

⁶⁸¹ Об этом см. ниже в главе «“Медицина, наука и жизнь” в литературном проекте Василия Яновского».

⁶⁸² Яновский В. С. Из дневника 1960–1964 / Публ. и прим. В. Крейда // Новый журнал (Нью-Йорк). 1999. № 214. С. 137.

⁶⁸³ Там же.

⁶⁸⁴ Степун Ф. А. В. С. Яновский. Челюсть эмигранта. С. 297. По словам Яновского, эту мысль Степун уже подчеркивал у него в ходе их «межвоенных», «монпарнасских» разговоров. Кроме того, Яновский приводит и письмо к нему от Степуна 1958 года все о той же теории «двух памятей», говорящей о религиозной идее повести Яновского: Яновский В. С. Поля Елисейские: Книга памяти. С. 344–345. Как кажется, Степун недостаточное внимание уделяет памфлетному и серьезно-смеховому началу повести, основой сюжета

При этом параллельно Яновский развивает, как мы уже сказали, ту же самую идею и в других текстах этого периода. В «Пути искусства» (1960) он, отталкиваясь от эстетических размышлений Л. Толстого, А. Бергсона и Пруста, приходит к выводу, что «основной темой искусства» современности стало «различие между очевидностью и действительностью».⁶⁸⁵ То, что очевидно предстает человеку в ежедневном опыте, отмечено автоматизмом восприятия, «реалистическое» воссоздание реальности не приблизит к действительности ни автора, ни читателя.

Задачей художника является своеобразное возвращение вещам и переживаниям их связи с творческим (жизненным) порывом (*élan vital* Бергсона), и потому Яновский предлагает в «Пути искусства» заменить реализм «трансреализмом», допускающим обращение к фантастическим, мистическим областям человеческого сознания и мира: «...область разработки, промывки, осознания и преображения действительности раздвигается в оба конца ад инфинитум: в антехаос и постапокалипсис, поскольку они существуют для человека. Отныне надлежит также познать ту действительность, где душа наша, не имеющая начала, должна была обретаться до первого сгущения космических газов. А также заглянуть вперед, поскольку нет шаблонного конца (по Прусту, тоже): надлежит вспомнить реальность, существующую там дальше за воображаемой линией настоящего, и осветить новые возможности выбора».⁶⁸⁶

И даже его эссе об анестезии, которое вошло потом в книгу о философии медицины, сосредоточено на представлении о возможности средствами современной науки и медицины нарушить законы времени.

Дело, конечно, не в том, что Яновский развивает именно эту идею в текстах, принадлежащих к разным жанрам. В конце концов, идея обратимости волновала его и гораздо раньше; в пример можно привести эссе о Н. Федорове, опубликованное в первом выпуске «Третьего часа» в 1946 году.⁶⁸⁷ Интерес здесь представляет скорее стремление смешать эти разные языки и речевые манеры для выражения важной ему идеи.

Неожиданной и дополнительной иллюстрацией для такой задачи может служить эпиграф, выбранный Яновским для «Челюсти эмигранта». Он использует фрагмент арии из мюзикла «Kismet», поставленного на Бродвее в 1953 году, незадолго до издания повести. В мюзикле по мотивам одноименной пьесы Эдварда Кноблока 1911 года, адаптированной Робертом Райтом и Дж. Форрестом, обыгрывается вариация на темы из «Тысячи и одной ночи»: экзотический Восток для американского зрителя. Притом в качестве музыкального сопровождения используются фрагменты из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь». Яновский берет две начальные строки из ставшей впоследствии знаменитой песни «Stranger in Paradise» («Чужак в раю» / «Незнакомец в раю»): «Hold my hand / I'm a stranger in Paradise».

которого являются выданные зубы героя. «Вертикальная память» Яновского обладает телесной, физиологической экспрессивностью. В мемуарах Яновский явно с удовольствием вспоминает письмо Степуна. А вот в дневниковой записи от 28 октября 1958 года находим такую запись по поводу этой рецензии: «Статья Степана в “Новом Журнале” (чушь)» (Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. С. 137).

⁶⁸⁵ Яновский В. С. Пути искусства // Яновский В. С. Любовь вторая. С. 481.

⁶⁸⁶ Там же. С. 496.

⁶⁸⁷ «В семени каждого из нас жив “нюклеус” многих, давно ушедших предков. Надо расщепить эту клетку, извлечь, отделить ряд “нюклеусов” и развить их, дать им ход. И как одной искры достаточно, чтобы раздуть целое пламя, так одного этого может быть достаточно, чтобы восстановить всего человека. Надо культивировать память, осознавать прошлое, закреплять все черты любимых существ, как внешние, так и внутренние. Это задача искусства. Здесь рядом с Федоровым неожиданно оказываются художники типа Марселя Пруста, чье “A la Recherche du Temps perdu” и есть попытка воскрешения. Но если эта попытка удастся, то “temps” уже не будет “perdu”. Все пути: эгоистический, нравственный и религиозный... скрещиваются в этом пункте, – воскресение. Других тем нет. Других дел нет» (Яновский В. С. Время Николая Федорова // Третий час (Нью-Йорк). 1946. Вып. 1. С. 31). О том, как именно в замыслах Яновского получали специфическое развитие одновременно идеи Николая Федорова, эзотерические учения, западноевропейская философия и модернистская проза, см. в работе М. Рубинс (*Rubins M. Transnational Identities in Diaspora Writing: The Narratives of Vasily Yanovsky*. P. 62–84), где особенное внимание уделено контексту «Портативного бессмертия» и «По ту сторону времени» – двух романов Яновского, выражающих его футуристические, мистические и сциентистские фантазии. См. об этом также цитируемую выше статью Ю. Линника.

Уже в этом эпиграфе задается, с одной стороны, совмещение нескольких важных для повести оптик: эмигрантского существования чужака или странника и метафизического восстановления своей личности. Да и стилистический синкретизм мюзикла вполне соответствовал гротескной манере «Челюсти эмигранта». В мюзикле эта песня о «незнакомце» или «чужаке» в раю сопровождает встречу возлюбленных, у Яновского отдельные две строчки как бы предваряют все дальнейшее развертывание событий о странствиях по собственному прошлому. Это может быть и своего рода обращение к читателю повести. Экзотичность для американского зрителя «арабского» мира бродвейской «Тысячи и одной ночи» неслучайно подчеркнута темой из оперы Бородина. Арабский мир и условное русское средневековье сливаются здесь, в этом бутафорском «варварском» мире, окрашенном в тона романтической истории.

Притом конкретно для песни «Stranger in Paradise» использовался фрагмент «Половецкие пляски». Как мы знаем, не в последнюю очередь «Половецкие пляски», поставленные М. Фокиным в Париже в качестве балетного фрагмента в 1909 году – стали проводником интереса к восточной и в том числе арабской эстетике (балет «Шехеразада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова был поставлен Фокиным в 1910 году).⁶⁸⁸ Сложно сказать, в какой мере все эти смешения культурных влияний учитывались Яновским, когда он выбирал эпиграф для своей повести, но они успешно оттеняют синкретичность его художественного стиля и многонациональный мир его прозы.

При этом знаменательно, что в повести мы встретим еще только один эпиграф, перед одиннадцатой главкой, посвященной Гражданской войне в Испании, где герой попадает в храм, один из покровителей которого – св. Иоанн Креста. В качестве эпиграфа и взята цитата из «Духовного гимна» «Cántico espiritual») Иоанна Креста: «В погребке у Любимого / Я выпил вина...».⁶⁸⁹ Ария «Stranger in Paradise» и этот фрагмент из Иоанна Креста взаимно подчеркивают сюжетную условность: встреча возлюбленных может быть интерпретирована и в качестве духовного путешествия. Конечно, у Иоанна Креста речь и идет о духовном преображении души своим Женихом, то есть Христом. Совместить бродвейский мюзикл «Kismet» и «Духовную песнь» Креста – хорошая иллюстрация того, как Яновский интегрирует в письме далеко отстоящие друг от друга явления.

Ключом к специфике временного и стилистического устройства повести «Челюсть эмигранта» оказывается именно попытка отразить то, каким образом может быть восстановлено прошлое от лица эмигранта. Это выработка специфического языка индивидуального и коллективного эмигрантского воспоминания. С одной стороны, Богдан вспоминает знаковые события XX века, с другой стороны, мельчайшие подробности своей повседневной жизни. «Вся тайна в том, что нам не дано предвидеть, – пишет он в дневнике, – что в этом [нрзб.] росте души важно и чревато действительными последствиями, а что только мешает и отвлекает».⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ Гарафоло Л. Русский балет Дягилева / Пер. с англ. М. Ивониной и О. Левенкова. М., 2021. С. 29–88.

⁶⁸⁹ Этот отрывок дан в повести в переводе самого Яновского. Вот эта строфа в оригинале с подстрочником: «En la interior bodega / de mi amado bebí, y cuando salía, / por toda aquesta vega, / ya cosa no sabia / y el ganado perdí que antes seguía» («Во внутреннем погребке / я пила от моего Возлюбленного, и когда выходила / в плодородную долину, / я уже не помнила ни о чем, / и стадо потеряла, за которым раньше ходила»). Св. Иоанн Креста (San Juan de la Cruz, 1542–1591) — испанский богослов, мистик и поэт — был известен в межвоенном Париже, в том числе он имел большое значение для «мистической атмосферы» русского Монпарнаса (см., к примеру, концовку романа Б. Ю. Поплавского «Домой с небес»). Интересу к этому кармелитскому святому способствовала книга Жана Барюзи «Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique» (1924) и немалая роль, которую Иоанн Креста играл в мистических идеях позднего Д. С. Мережковского. См. также: Багно В. Е. Кармелитская мистика (Святая Тереса и Сан Хуан де ла Крус) в восприятии русского религиозного ренессанса // Багно В. Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб., 2005. С. 153—162. Я крайне признателен Марии Игнатъевой, которая поделилась со мной фрагментами пока еще не опубликованного перевода «Духовного гимна» Иоанна, также как и своими соображениями по поводу этого фрагмента из повести Яновского.

⁶⁹⁰ Яновский В. С. Из дневника 1960–1964. С. 140.

И в другом месте: «“Фрагменты”, “осколки”. Человек проходит чуть ли не ежедневно в течение своей жизни через какие-то маневры, действия, ситуации, при этом каждый раз он переживает (думает, чувствует, говорит) те же эмоции – постепенно осознавая и развивая их... Вот это все описать. [нрзб.] камни, стержни повседневной жизни объединены одним (светом) духом, одним “умным” светом... Примеры. 1. Бритье человека. 2. У парикмахера (стрижка). 3. Испражнения (газы – удовлетворение). 4. Совокупление. 5. Покупки в магазинах. 6. Маневры с деньгами... 7. Синема и т. д.»⁶⁹¹.

Жанровый и стилистический синкретизм письма Яновского, вероятно, и придает его повести оригинальность. Странная история, предлагающая нам философскую рефлексию на материале воспоминания эмигранта о выданных и запломбированных зубах – лишь часть одного большого проекта Яновского, которым он занимался в послевоенные годы. Этот проект при этом не силится соединить все тексты в один нарратив. Однако все эти разные тексты пытаются утвердить одну и ту же трансреальную, если пользоваться словом писателя, действительность, существование которой можно доказать естественнонаучно, через размышления об искусстве, в философской рефлексии, и даже сочинив роман или воспоминания.

⁶⁹¹ Там же. С. 147.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

«Медицина, наука и жизнь» в литературном проекте Василия Яновского

Яновский написал две книги, в которых его автобиографический опыт врачебной работы отражен непосредственно. «Dark Fields of Venus. From a Doctor's Logbook» («Темные поля Венеры. Из записной книжки врача», 1973) и книгу «Medicine, Science and Life» («Медицина, наука и жизнь», 1978).

В документальной книге «Темные поля Венеры. Из записной книжки врача», написанной по-английски, Яновский дает целую россыпь врачебных случаев из своей работы консультантом в отделении венерических заболеваний, куда он временно устраивается в 1970 году после того, как больница, где он работал анестезиологом, из-за легализации абортов в Нью-Йорке стала для него этически неприемлемым местом – и как для верующего человека, и как для врача, активно выступающего против произвольного хирургического вмешательства. Записи «Темных полей Венеры» прошли, вероятно, минимальную редактуру. Перед нами 327 коротких рассказов, каждый из которых посвящен визиту к врачу в связи с подозрением на венерические заболевания. Повествователь фиксирует беседы с пациентами, зачастую снабжая свои рассказы едкими критическими и в то же время моралистическими замечаниями как в адрес судебного и медицинского устройства Америки, так и в адрес его пациентов, не стесняясь нарушать врачебные границы.⁶⁹² В постскрипуме Яновский подытоживает «мораль» своего медицинского коллажа, приведя назидательный «пример из жизни». Он бросил курить, обнаружив, что пытается поджечь сигарету в углу рта, когда у него в противоположном углу рта уже была зажженная сигарета, таким образом поняв, что «в реальности он искал что-то еще, для чего табак был только субститутом, который, очевидно, не удовлетворял» его.

Яновский предлагает аналогию: «У меня такое же впечатление теперь от всех этих одиноких людей, пар и треугольников, молодых и старых, гетеро- и гомосексуалов, этих жен, мужей, любовников и любовниц: им всем что-то нужно, и секс только субститут, который, очевидно, не удовлетворяет их. Дело учителя, философа и врача – донести это до каждого ученика, ближнего и пациента, оказавшихся на их пути. Каждый раз, как я наполнял шприц, я чувствовал: пенициллина недостаточно!»⁶⁹³ Яновский в этом пассаже развивает идею о перераспределении энергии любовного влечения, которую он заимствует у Федорова (хотя писатель был знаком и с теориями психоанализа), с другой стороны, он продолжает излюбленное противопоставление телесного и духовного: детализированное описание жизни тела, как и в ранних рассказах и романах, ставит для него вопрос не об эмансипации тела, а скорее о желании через эту физиологичность или вопреки ей достичь духовной экзальтации.⁶⁹⁴

Размышлениям о медицине и ее отношениях с другими сферами социальной жизни целиком посвящена англоязычная книга Яновского 1978 года «Медицина, наука и жизнь», которая, как и «Темные поля Венеры», ранее не рассматривалась в исследовательской литературе о писателе. В книге пять частей, связанных друг с другом иерархически; перечислим их в порядке очередности: «Анестезия» («Anesthesia»), «Хирургия» («Surgery»), «Медицина и здоровье» («Medicine and the Sense of Well-Being»), «Новая наука» («The New Science»), «Новая реальность» («The New Reality»). Книга сопровождается предисловием и заключением автора. Композиция подразумевает восхождение Яновского ко все более абстрактным идеям и ко все более высокому уровню идейной интеграции.

⁶⁹² Книга вызвала, согласно дневниковой записи Яновского, благосклонный отзыв У. Х. Одена: «Это очень грустная и очень хорошая книга. У нее будет успех, но, разумеется, по ложной причине» (Яновский В. У. Х. Оден / Пер. с англ. М. Рубинс // Там же. С. 438). Книга не получила широкой известности.

⁶⁹³ Yanovsky B., M. D. The Dark Fields of Venus. From a Doctor's Logbook. New York, 1973. P. 241. Здесь и далее перевод с английского наш. – В. Д.

⁶⁹⁴ См. сн. 42.

Фрагменты из этой книги публиковались до выхода отдельного издания. Отрывок из «Анестезии» был напечатан по просьбе У. Х. Одена в сборнике 1970 года «A Certain World. A Commonplace Book».⁶⁹⁵ Фрагмент из третьей части «Медицина и здоровье» появляется в 1973 году на русском языке под заглавием «Самосохранение или самоуничтожение».⁶⁹⁶

Замысел книги, как мы уже указывали выше, возникает 5 сентября 1957 года. Напомним эту запись в дневнике Яновского: «Хочется вдруг писать, а отвык и как будто не о чем... 1. Свои Воспоминания, 2. Теория искусства (Толстого, Джойса, Бергсона, Пруста и свое), 3. О докторах (составить кусочек для печати)».⁶⁹⁷ Все три замысла были впоследствии реализованы: мемуары об эмиграции «Поля Елисейские. Книга памяти» (1983), эссе «Пути искусства» (1960) и книга «о докторах», называемая то «Философия науки», то «Философия обратимости», то уже в печатном варианте «Медицина, наука и жизнь». 20 августа 1958 года появляется также запись: «Почему мне не написать “Дневник анестетиста”: потому что в результате, вероятно, лишусь работы».⁶⁹⁸ В сентябре 1960 года Яновский подытоживает: «Написал “Философию анестезии”. Время не исчезнет в истории, но может преобразиться, принять иные формы, так что прошлое, и будущее, и настоящее должно видоизмениться в своих соотношениях».⁶⁹⁹ 3 декабря 1962 года Яновский сообщает о продолжении работы: «Пишу “Philosophy of Medicine”», и 19 декабря: «Закончил в эти дни черновик “Философия «хирургии»». Изабелла переводит главу (100 стр.) на английский».⁷⁰⁰

Фрагменты, о которых идет речь в дневнике, вероятно, соответствуют главам «Медицина и здоровье» и «Хирургия» в будущей книге. Дальнейшие дневниковые записи 1964 года, в свою очередь, подготавливают главы «Новая наука» и «Новая реальность», центральная тема которых – согласование научных открытий с нашими представлениями о границах и функциях собственного тела.

Эта главная тема теперь связывается Яновским с философией обратимости, ставшей для писателя, как мы писали в связи с повестью «Челюсть эмигранта», узловым моментом эстетической и медицинской рефлексии. 6 ноября 1963 года он пишет: «Философия обратимости. Охватывает всю историю, науку, религию, искусство. Медицина есть попытка вернуть здоровье, молодость, силы... Анестезия *вводит* смертные яды и немедленно занимается обратимостью процесса...».⁷⁰¹ Яновский начинает поверять свои религиозные идеи научными теориями. 11 августа 1964 года: «Как Бог и один, и три (и не один, и не три)... Как электрон – частица и не частица, волна и не волна: и частица и волна, и не частица и не волна...».⁷⁰² 24 августа 1964 года: «“Complementary” истины Бора и принцип неопределенности Гейзенберга относятся не только к атому, но и к человеку, и к Богу. О

⁶⁹⁵ Yanovsky B. Anesthesia // Auden W. H. A Certain World: A Commonplace Book. New York, 1970. P. 18–21. На тот момент еще не вышедшая в свет книга, из которой Яновский заимствует фрагмент об анестезии, носила название «Философия науки», как следует из дневниковых записей писателя, включенных в воспоминания об Одене. Яновский приносил другу свою неопубликованную англоязычную книгу. См.: Яновский В. У. Х. Оден. С. 433–434, 436; Рубинс М. Комментарии // Яновский В. Любовь вторая. С. 585.

⁶⁹⁶ Яновский В. С. Самосохранение или самоуничтожение // Вестник русского студенческого христианского движения. 1973. № 107. С. 113–115. К заглавию отрывка поставлена сноска: «Из книги “Философия обратимости”».

⁶⁹⁷ Яновский В. С. Из дневника 1955–1959 гг. С. 175. Хотя В. Крейд так комментирует третью запись: «Рукопись о докторах в литературе, подготовленная по-английски, не была напечатана» (Там же. С. 203) – о существовании такой рукописи нам неизвестно.

⁶⁹⁸ Там же. С. 185.

⁶⁹⁹ Яновский В. С. Из дневника 1960–1964. С. 136. Рассуждения о времени здесь неслучайны. Анестезия для Яновского доказывала возможность обратного течения времени: человек сперва специально дозированным отравлением доводится до почти растительного состояния, чтобы потом постепенно вернуться к привычному функционированию организма. Именно по этой причине книга в русской публикации 1973 года названа «Философия обратимости» (см. выше, сн. 54). Параллельно с рассуждениями об анестезии Яновский работает над романом «По ту сторону времени», где пытается воплотить свою сциентистскую и мистическую в одно и то же время утопию обратимого времени.

⁷⁰⁰ Там же. С. 142–143.

⁷⁰¹ Там же. С. 147.

⁷⁰² Там же. С. 149.

Боге мы можем знать только отдельные (комплиментарные) истины “в профиль” (не одновременные или не одноместные)». ⁷⁰³ 8 сентября 1964 года: «Как нет отвлеченного атома или электрона с его движением и местонахождением, а есть только сплав между наблюдающим за атомом человеком и характеристикой этого атома, так нет вообще абстрактного Бога, а только некая смесь между обращающимся к Богу человеком и самим человеком, своими чувствами и органами влияющим на образ Бога». ⁷⁰⁴ 20 ноября 1964 года: «Предопределение (в смысле благодати) значит только, что благодать – вне причинно-следственной цепи земных категорий и что человек *свободно* ее получает или отказывается от нее *на уровне своих клеток* (т. е. только если все его существо этого желает, а не только подсознание)». ⁷⁰⁵

По этим записям можно видеть, что публикации книги предшествовал длительный период работы; притом два отрывка появились в печати до выхода финального текста, а отдельные части Яновский давал читать близким людям, таким, как Оден. Сложно сказать, был ли у Яновского уже в 1960-е годы готов финальный текст, или же он вносил изменения вплоть до 1978 года. Для нас важно, что междисциплинарная теория, построение которой он затевает, занимает его на протяжении большей части его жизни в Америке и воплощается и в его эссеистике, и в художественном творчестве.

Философия медицины

«Медицина, наука и жизнь» примечательна еще и тем, что в ней Яновский совмещает методы исследователя и литератора: он активно включает в книгу опыт своей врачебной практики, вместе с тем саму эту практику описывает так, как если бы сочинял роман. ⁷⁰⁶ К примеру, в начале книги он в деталях изображает сценку в операционной: команда хирургов вырезают некой женщине опухоль; ее родные терпеливо ждут диагноза, чтобы узнать, доброкачественная она или злокачественная.

Фигура врача у постели больного вырастает до масштабов рока. «Едва ли найдется в жизни ситуация, по значимости сравнимая с появлением врача у постели больного. В великом переломном моменте болезни и смерти фигура врача присутствует всегда, отражая наши надежды и страхи. В такие решающие моменты он кажется стоящим над жизнью сверхчеловеком, имеющим большее значение, чем герои и тираны в классической трагедии. Таким его видит больной, таким хочет его видеть» (р. 2–3). Притом Яновский подчеркивает на протяжении книги, что роли врача и пациента в том виде, в котором они существуют в известной ему системе, – следствие социального пакта, принятого в современной медицине.

Изучить философские основания такого рода пакта – одна из задач писателя. Следующий шаг – предложить новую, согласованную с актуальными достижениями науки – философию медицины. Яновский утверждает: «...чтобы ответить на вопрос: “Что такое медицина, какой может быть роль врача в нашей жизни (и какой она быть *не* может?)” – нам необходимо прежде со всей серьезностью определить, кем *мы* в действительности являемся и кем *мы* должны быть» (р. 3). Врач в этой перспективе вынужден стать не только врачом телом, но и современным философом и ученым, стремящимся построить целостное представление о здоровье и с этой целостной точки зрения подходящего к лечению пациента. Большая часть книги основана на личном опыте Яновского, в частности на его опыте работы анестезиологом в американских больницах. Статистические выкладки и

⁷⁰³ Там же. С. 151.

⁷⁰⁴ Там же. С. 153.

⁷⁰⁵ Там же. С. 154.

⁷⁰⁶ В книге можно найти большое количество любопытных метафор для описания различных аспектов медицинской работы. Ср.: «Стресс от введения в анестезию в некоторых случаях настолько велик, что его можно сравнить с вождением тяжелого грузовика в плохую погоду» (*Yanovsky V. Medicine, Science and Life. New York, 1978. P. 15*; далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием в скобках номера страницы); «Операция во многом похожа на боксерский поединок; чем больше раундов, тем более истощены претенденты» (р. 17).

конкретные врачебные наблюдения, как и в его прозе, здесь чередуются с философскими обобщениями и мистическими идеями.-

Попробуем кратко реконструировать композицию книги.

Первая часть посвящена анестезии. Для Яновского эта область медицины – средоточие всех ее современных достижений и требует учета всех сфер врачебного знания, раз уж предполагает умение почти умертвить человека, а затем вернуть его в прежнее состояние: «Природа анестезии состоит в том, чтобы биологически раздеть пациента донага и провести его через различные предшествующие стадии эволюции. <...> Больной, как бы проходя путь вспять через филогенетические стадии – от человека обратно к позвоночному и амебе, – может проявлять себя в примитивных формах, последовательно напоминая антропоида, грызуна, рыбу, моллюска, растительность» (р. 11).

Анестезия доказывает, по Яновскому, возможность обратимости времени и предполагает вызов инстинкту самосохранения, поскольку для проведения операции необходимо ослабить защитные механизмы организма. Время для пациента в состоянии анестезии и для врачей в операционной становится относительной величиной, как в специальной теории относительности Эйнштейна (р. 21). Резистентность организма зависит от множества сложно уловимых факторов, где боль и страдание не всегда будут бессмысленны. Отчасти именно анестезиологу предстоит внимательно изучить историю пациента и понять, насколько для этого конкретного пациента в этот конкретный момент времени вообще возможна и продуктивна анестезия для проведения какой-либо операции. Но анестезиолог в драме Яновского – одинокая фигура, к которой не прислушиваются и которая отодвинута на задний план главным героем – хирургом, чьи решения только и могут быть приняты в расчет.

Вторая часть книги называется «Хирургия». «Герой наших сегодняшних сказок, кино, телевидения, газетных репортажей, школ и, конечно же, больниц – хирург. Он сверхчеловек среди врачей, бог, обладающий силой восстановления и спасения» – с язвительной иронией пишет Яновский (р. 27). Хирург – антагонист в драме Яновского. Именно он совершает множество бессмысленных операций, руководствуясь принципом *play it safe*, в любой неясной ситуации он предлагает разрезать тело пациента, чтобы нейтрализовать опасность «на всякий случай». Яновский выступает против хирургического вмешательства как панацеи – а именно такой «хирургический» подход характеризует для него мир современной клиники: «Неужели миндалины совсем бесполезны, матка устареет после родов, любой ли камень в желчном пузыре ни для чего не нужен – и решит ли холецистэктомия все проблемы?» (р. 29).

Яновского интересует, почему человек XX века, не верящий в Бога и ни в чем в своей жизни не уверенный, спокойно доверяется операционному столу и мнению хирурга. Ему представляется, что научный статус медицины во многом создан искусственно, что так называемые медицинские факты есть лишь материал для интерпретации, сама же интерпретация будет в плену различных философских установок. И если анестезия – это обратимость, то хирургия может быть охарактеризована как необратимость (р. 46). Хирург не должен быть главным героем медицинской драмы, на его место должны встать эксперты со стороны, убежден Яновский, такие как ученые и философы.

Третья часть озаглавлена «Медицина и здоровье» и строится в целом вокруг вопроса о шаткой, подвижной границе между здоровьем и болезнью и вокруг различных способов философского осмысления этих базовых медицинских понятий. Яновский связывает представления о здоровье и благополучии пациента с властными отношениями в обществе: «Здоровье считается частью социальной структуры. Гражданин обязан защищать свое здоровье, в этом заинтересовано государство. От члена нашего общества ожидается, что он будет вести здоровый образ жизни и соблюдать закон, чтобы поддерживать принятый образ жизни и не мешать благополучию других» (р. 60). Такое прикладное понимание здоровья обусловлено тем, что в основу современной медицины положена детерменистская метафизика, дарвинизм и марксизм, принцип «*play it safe*», годящийся для ведения бизнеса,

но не для решения врачебных вопросов, в то время как «врач, заботящийся о самочувствии больного, должен снова стать философом, богословом, ученым, даже художником, занятым проблемами здоровья, гармонии, добра и свободы» (р. 65).

Яновский именно в этой части книги восстает против требования, обращенного к человеку, защищаться и приспособливаться во что бы то ни стало. Самозащита не всегда необходима: в доказательство Яновский приводит случаи, когда пересаженные органы не приживались. С его точки зрения, человек способен управлять вегетативной нервной системой, и на молекулярном уровне каждая клетка организма обладает собственной спонтанной волей, которая делает невозможным позитивистское применение статистики во врачебных решениях.

Спонтанная воля человека ведет его к поиску обратимости, лучшему состоянию, утраченному в прошлом. Яновский приводит в пример «Детство» Л. Толстого и эпопею М. Пруста как литературное доказательство этого естественного устремления человека (р. 87). Больной помнит «здоровое» состояние своего организма и хочет вернуться «к юности, силе, счастью, утерянным горизонтам, утерянным друзьям, утерянным возможностям. Но вот приходит старомодный лжеученый и говорит пациенту: “Будь разумным. Будь зрелым. Термодинамические процессы необратимы. Будь сильным и убивай, пока можешь; когда ты ослабнешь, наиболее приспособленный сделает с тобой то же самое. Принимай эти таблетки два раза в день. Расслабься и подчинись законам науки!” Больной проглатывает таблетку. Но стоит ли удивляться, что он не будет удовлетворен, даже если его боль утихнет?» (р. 86).

Яновский убежден, что бесплодные надежды больного в свете современных научных открытий становятся вполне осуществимы. Именно этому вопросу посвящена четвертая часть книги «Новая наука». Яновский пытается дать философское и медицинское толкование принципу неопределенности В. Гейзенберга и принципу дополненности Н. Бора – двум важнейшим основаниям квантовой механики: «В квантовой механике провозглашается необычная (даже абсурдная) двойственная реальность – двойственная по крайней мере в своих проекциях, реальность частицы и волны (а возможно, ни частицы и ни волны) – и принцип неопределенности, вернувший природе спонтанность и свободу воли, хотя бы на атомном уровне.

Мы, таким образом, более не связаны диктатом причины и следствия, к которым наши ученые так долго были прикованы» (р. 149). Комплементарный характер истины, с точки зрения Яновского, сулит большие надежды для преодоления детерминизма и для обоснования иррациональных явлений в мире. Свободы может не быть у человека, но она есть у каждой его клетки, способной восстать против целого, и это поверяется, считает писатель, существованием спонтанных генетических мутаций.

В заключительной пятой части «Новая реальность» Яновский пытается обосновать свой поход против детерминизма уже в сфере повседневной жизни, религии и искусства. Достижения квантовой механики и генетики, как ему представляется, способны доказать, что каждую секунду любой живой организм на молекулярном уровне совершает выбор, причины и последствия которого могут быть не ясны с точки зрения классической физики: «Высший организм отторгает трансплантаты, отвергает инородные тела, пожирает микроорганизмы, поглощает вводимые вещества. Когда клетка перестает различать и пропускает все (или не пропускает ничего) через свою мембрану, мы понимаем, что она мертва. Эти выборы делаются не капризно, наобум, а соответствуют какому-то внутреннему идеалу (настоящему или будущему) этого организма. Случайный выбор в долгосрочной перспективе будет иметь катастрофические последствия, а отсутствие выбора равносильно смерти» (р. 130). Именно поэтому любое врачебное решение должно приниматься, по мнению Яновского, на основании длительного и глубокого знакомства с больным и/или осведомленности в вопросах науки и философии.

Религию и искусство Яновский также ставит в зависимость от законов квантовой механики. Индетерминизм должен избавить современный роман от психологизма и причинно-следственной связи; именно в романе должны находить обоснование спонтанные

и иррациональные поступки и события. Начало подобной «квантовой» прозе положил, по мнению писателя, Кафка, тексты которого необходимо интерпретировать с точки зрения нарушения логической последовательности событий: так, в «Процессе» наказание предшествует преступлению. Движение в сторону спонтанности и абсурда может происходить не на уровне органов и организмов, где царит борьба, а на клеточном, молекулярном уровне, где вопрос о здоровье и благополучии удастся поставить не только в пределах «фрагментарного и разъединенного мира» (р. 151).

Сциентистская и мистическая утопия Яновского, которую мы вкратце попытались пересказать, опуская многочисленные вводные рассказы, – любопытна в нескольких отношениях.

С одной стороны, Яновский пытается, вооружившись актуальными достижениями науки и медицины, а также своим врачебным опытом, продолжить идеи русской религиозной философии, линию В. Соловьева, Н. Федорова, Г. Федотова, совместив их с идеями позитивной метафизики А. Бергсона и П. Тейяра де Шардена. Он рассчитывает вернуть теологический пафос современной науке, и даже пытается доказать, что как раз эта-то наука не только не противоречит религиозным истинам, но подтверждает их и дает основания для самых смелых надежд человека на преодоление времени и смерти.

С другой стороны, анализ медицины в Америке с точки зрения системы властных отношений и способов «мягкого» принуждения человека к определенному социальному устройству неожиданно ставит замысел Яновского в ряд критических проектов 1960–1970-х годов, в рамках которых клиника рассматривалась как институционализируемая форма насилия и основанная на позитивизме дискурсивная практика. Наиболее известным автором, предпринявшим такой подход к медицине, является М. Фуко с книгой «Рождение клиники» (1963).

Наконец, стремление Яновского «научить» медицину этике и убежденность в необходимости приблизить профессию врача к деятельности учителя и философа – делает эмигрантского писателя пионером междисциплинарной области «literature and medicine», в рамках которой в том числе предполагалось составлять курсы чтения для студентов медицинских вузов, чтобы развивать чуткость к этическим проблемам, связанным с работой врача.⁷⁰⁷ Специалисты по этой междисциплинарной области М. Маклиллен и Э. Джоунс в 1996 году отмечали, что эволюция исследований в поле «literature and medicine» заключалась в «переходе от описательной работы к анализу, при этом ученых интересовало не столько то, как литература отражает медицину, сколько то, как ее можно использовать для анализа, критики и укрепления медицинской эпистемологии и практики».⁷⁰⁸

Яновский выступает в своих текстах одновременно как медик и как писатель. Границы между разными областями знания, особенно в его эссеистике, рушатся, и на их место встает специфический вариант междисциплинарной или внедисциплинарной утопии, где любая деятельность человека может быть переведена на язык другой деятельности. Такая конвертируемость языков связана для самого Яновского с утопией духовного делания, вместе с тем он стремится оставаться в рамках научного дискурса.

Русский и американский писатель Яновский с 1930 годов совмещает литературные занятия и медицинскую практику. С первых своих рассказов он включает в художественные тексты врачебные случаи, известные ему по обучению на медицинском факультете Сорбонны или по собственной практике. Значительное место, которое занимают медицинские темы и сюжеты в его прозе, с одной стороны, объясняется биографией писателя, а с другой – обусловлено литературной модой межвоенных десятилетий: повышению автобиографического начала и становлению нового варианта «человеческого документа». Занятия медициной оказались мотивировкой для того, чтобы следовать этой

⁷⁰⁷ Неклюдова Е. «Воскрешение Аполлона». С. 16–17.

⁷⁰⁸ McLellan M. Faith, Jones A. Hudson. Why literature and medicine? // The Lancet. 1996. 13 July. Vol. 348. P. 110.

литературной моде, получившей к тому же большое распространение на русском Монпарнасе, к которому Яновский имел непосредственное отношение. Впрочем, натурализм был лишь одной из сторон, интересовавших писателя в медицинском дискурсе. Еще с 1930-х годов Яновский ищет духовный эквивалент предельной телесности своей прозы и доводит своих героев, даже вопреки повествовательной логике, до религиозной экзальтации. Его близость к религиозно-философским кругам русского зарубежья во Франции, а впоследствии и в Америке – и в послевоенное время определяла для Яновского главный ориентир его разнообразной прозы: поиск философского ключа к проблемам и медицины, и эстетики, и науки, и повседневной жизни. Это обусловило пафос его послевоенных сочинений, в том числе повести «Челюсть эмигранта» (1957) и итоговой нехудожественной книги американского периода «Медицина, наука и жизнь» (1978).

Случай Яновского позволяет уточнить механизмы взаимодействия медицинского и литературного дискурса во второй половине XX века. Его творчество представляет собой хороший пример такого взаимодействия не только потому, что писатель на протяжении всей жизни совмещал врачебную и литературную работу, но и потому, что сам стремился понять их в русле синкретической и всеобъемлющей философской теории.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Василий Яновский

АНЕСТЕЗИЯ

*Анестезия парализует механизм самозащиты*⁷⁰⁹

I

Характерной особенностью анестезии является, вероятно, то, что множество медицинских проблем, требующих *немедленного решения*, драматически сталкиваются на том конце стола, где стоит анестезиолог. Разнообразные дисциплины — общая физиология, кардиология, неврология, биохимия, и т.д. и т.п. — сходятся вдруг в одном времени и пространстве. Эта *синхронность* представляет собой несомненную специфическую черту анестезии, ее отличительный признак. Научиться иметь дело с этой особенностью — это не только техническая задача, вызов научному знанию, но также и философская проблема: время осмысливается по-новому, вот что должно быть исследовано.

Другая неотъемлемая черта анестезии, приводящая нас к проблеме времени даже с большей настойчивостью, это ее *обратимость*. Упраздненные жизненные рефлексy должны восстановиться; все осложнения, такие, как одышка, тахикардия, брадикардия, кислородное голодание, должны исчезнуть, предполагается, что без последствий. Потому обратимость это *conditio sine qua non*. Но что такое обратимость, философски говоря, если не отрицание времени? “То, что случилось — может стать неслучившимся?”, спрашивал Кьеркегор. В более общем плане и в применении ко всей человеческой жизни обратимость может означать только одно: полное преодоление и отрицание времени и истории.

Какими бы не были ее конечная цель и причина, введение анестезии подразумевает отравление пациента. По сути, анестезия это всегда зло, и искусство заключается в том, чтобы выбрать между большим и меньшим злом, а не между злом и добром. То же самое справедливо и в отношении ключевых проблем современной жизни.

Первое, что поражает студента, решившего стать анестезиологом, и что впоследствии так просто забывается — это абсолютное одиночество анестезиста. Можно, конечно, думать, что люди в операционной трудятся над пациентом вместе как команда. Следует, однако, приглядеться. У хирурга есть ассистент, даже два или три, если требуется; у операционной медсестры есть другая операционная медсестра и дежурная медсестра, и звонок, чтобы позвать кого-то на помощь; они все работают в одном и том же операционном поле и в очевидном единении! Только анестезиолог предоставлен сам себе. Хирург может спросить у него, все ли идет хорошо, добрая дежурная медсестра может обеспечить ему более широкий дыхательный путь, но это все незначительные, внешние контакты. Интеллектуально и духовно анестезиолог одинок — сталкиваясь с этим “меньшим злом”.

Патологоанатом работает с образцом в лаборатории. Он готовит слайды в приятной атмосфере, может проконсультироваться с книгой, может позвонить коллеге и сказать что-то вроде “замороженный срез не ясен”, “подозрительно” (что бы это не значило), или “нам нужен парафиновый препарат”; он может даже отправить слайд специальной доставкой в Иллинойс или Массачусетс, что-то обсуждать, советоваться, и затем подытожить: “Я не знаю, что это — у меня однажды был похожий случай — пациент умер — по всей видимости, от лимфосаркомы”.

По понятным причинам анестезист не может делать свою работу таким же образом. Он всегда должен выполнить обязательства — здесь и сейчас, своими силами, в присутствии нетерпеливого, часто враждебного хирурга, и, вне зависимости от того, выглядит ли это “подозрительным” или нет, имел ли он уже подобный случай или нет.

⁷⁰⁹ Из книги Василия Яновского «Медицина, наука и жизнь» (*Yanovsky V. Medicine, Science and Life. New York, 1978. P. 7—24.*)

В учебных заведениях еще реально было встретить в кабинете или коридоре другого анестезиолога, с которым он мог бы проконсультироваться. Но и здесь после пяти вечера он остается одинок. В самом деле, принимая во внимание, что фактор времени не существует для него в обычном смысле, анестезист и впрямь не может получить помощь извне, менее всего в так называемых частных — т.е. коммерческих — заведениях, где царит конкуренция. Это напоминает греческую трагедию, где герой борется против рока, или Мировую серию бейсбола с подающим, который намеревается бросить мяч, в то время как трибуны стадиона, классический хор, безжалостно режут: “Давай, давай! В чем дело!” Таков и окрик хирурга, поскольку современный хирург, бегущий из одной больницы в другую, от грыжи к филонической кисте, а потом к желудку, не может позволить себе потерять десять минут на индукцию и подготовку пациента — так ему, во всяком случае, кажется. Он не может понять, почему одна индукция займет пять минут, а следующая, возможно, в пять раз больше.

Спроси кто-то у этого хирурга, как должен вести себя идеальный анестезиолог, он бы ответил что-то вроде: “На самом деле я предпочитаю сестру-анестезиста. Но если я должен работать с анестезиологом, ему не следует быть видимым, слышимым или еще в каком-то роде заметным”.

Это, конечно, идеал, если работа анестезиста не привлекает чьего-то внимания. В легких случаях с благоприятным прогнозом это вполне достижимо. Но, подобно тому, как хирург может не найти желчный проток из-за анатомических отклонений, анестезиолог иногда также сталкивается с трудностями. Он делает все от него зависящее, в границах анатомии и физиологии пациента. Если в сданных тебе картах есть тузы и короли, ты легко выиграешь роббер; но если у тебя нет оверов, ты пропал. В этом случае искусство состоит в том, чтобы потерять как можно меньше.

После легкой обыденной операции хирург может поблагодарить анестезиолога; после сложного случая со взлетами и падениями, который пациент тем не менее выдержал, хирург жалуется. Но ведь только сложные случаи демонстрируют опыт, рассудительность и умения анестезиста. Так и генерал демонстрирует стойкость и способности именно во время отступления. Правда, у генералов есть поддержка — подчиненные, помощники, начальники штабов — в то время как анестезиолог один: между ним и заболевшим пациентом нет никого (разве что молитва).

II

Сущность анестезии состоит в том, чтобы биологически раздеть пациента донага и провести его через различные предшествующие стадии эволюции. Первым, как правило, поражается спинной мозг, рефлексы становятся острее, прежде чем ослабнуть, затем раздражается кора головного мозга (галлюцинации) прежде чем полностью перестать работать (потеря сознания), затем доходит черед до центра регуляции сердечной деятельности и дыхательного центра. Больной, как бы проходя путь вспять через филогенетические стадии — от человека обратно к беспозвоночному и амебе — может проявить себя в примитивных формах, последовательно напоминая человекообразного, грызуна, рыбу, моллюска, растение. Это происходит потому, что на первый план выходят расовые, конституционные, генетические факторы, которые, возможно, контролируются лишь с помощью приобретенных и твердо установленных культурных и образовательных моделей. Без них мы видим на операционном столе то, что может быть названо, по большей части, результатом физиологических и филогенетических факторов. Этот грубый материал ведет себя по-разному в зависимости от расы, нации и социальной страты.

Есть пациенты, чье горло и гортань нельзя трогать в легкой фазе анестезии, у них случится мучительный спазм. Другие не могут быть спокойно проинтубированы при помощи наших западных ларингоскопов и трубок: их челюсти и язык весят гораздо больше, чем ожидается — по крайней мере, так кажется; может случиться и так, что невозможно

будет нормально положить такого пациента на операционный стол — размеры не позволят. Короче говоря, нокаутированные, без сознания, оставленные на столе нагими, с биологической точки зрения, пациенты демонстрируют различия во множестве приобретенных и врожденных качеств. Группы таких особенностей все еще ищут свое отражение в литературе.

В то время, как пациент меняется после наркоза, хирург и анестезиолог могут также проявить себя с новой, неожиданной стороны: это часто случается в стрессовых ситуациях. Анестезиолог вдруг обнаружит в себе совсем другую основную конституцию и к всеобщему удивлению проявит явное отсутствие смелости. То же может быть и с хирургом: великий герой современности, хулиган, примадонна, вдруг потеряет голову и позовет главного врача. Это момент истины хирургической операции, прямо как во время корриды. Анестезиолога или хирурга, однажды потерявшего ребенка на операционном столе, часто можно узнать, как и тореодора, которого забодал бык. Во время предварительных процедур он делает все, как делал раньше, по обычаю и в соответствии с принятой техникой. Но в решающий момент, когда может произойти “убийство”, выглядит испуганным, замороженным, парализованным, и арена понимает: он перед выбором, он должен отступить или будет убит. И он либо отступает, либо его убивают. Это случай тореадора.

Случай анестезиолога и хирурга другой: на следующее утро они вернутся обратно на работу. На этом этапе игры они никогда добровольно не уйдут. Поскольку обычно в операционной кровью истекают не врачи, они продолжают в течение несколько лет свою надлежащую и тревожную деятельность. Мы все видели таких “раненных” докторов, их отличают обостренные реакции во время внезапных сложностей. Малейшая опасность, и они на границе истерического взрыва, сродни борьбе с усталостью. Конечно, и пациент, которого вкатили в операционную комнату, может либо контролировать себя, вести себя с достоинством, цивилизованно, либо разорваться на кусочки в панике и истерии — несмотря на премедикацию.

В операционной потому мы всегда можем отличить достойного человека от псевдогероя, задиры, лицемера. Это справедливо — в разной степени и по разным причинам — для больного, хирурга и анестезиолога.

III

Настроение пациента, которому предстоит операция, несомненно имеет значение и может влиять на исход. Одно дело погружать в анестезию пациента, который знает об условиях человеческого существования, принимает в качестве нормы разумное количество страданий, и чувствует обязанность и благодарность в отношении кого-то в этом мире; совсем другое дело работать с больным, который полагает, что природа должна наградить его жизнью, полной удовольствий — без каких бы то ни было признаков боли — и который остервенело себя защищает. Существует два различных типа анестезии, часто с очень разными биологическими и психологическими последствиями. Разный настрой, разные реакции, разная игра рефлексов. Кажется, что общая культура человека, его убеждения и его философия становятся составной частью органической жизни и оказывают определенное влияние на его физиологию.

В связи с этим не мешало бы вспомнить, что наши биологические механизмы защиты имеют благотворный эффект только до определенной точки, за которой они могут привести к катастрофе. Во множестве случаев эти личные системы самозащиты, будучи необычайно сильными и упрямыми, становятся той самой причиной компенсаторного срыва и смерти. Каждый, кто когда-либо пытался спасти утопающего, знает, какой помехой может быть так называемый инстинкт самосохранения; дай этому инстинкту полную волю, и оба, утопающий и спасатель, пойдут ко дну.

Чем больше крови теряет пациент, тем сильнее требуется сузить его сосуды; но у его неработающего организма нет функциональных ресурсов преодолеть возрастающее

сопротивление и перекачать кровь в жизненно важные органы через суженные сосуды. Парадокс заключается в том, что для пациента было бы лучше, если бы его механизмы защиты оказались слабее. “Следовательно, на определенных стадиях умирания и возвращения к жизни целесообразнее ослабить сопротивление организма, понизить уровень его жизненной активности”⁷¹⁰.

Жизненная активность зависит от взаимоотношения вегетативных рефлексов — все еще неисследованный феномен. Мы обыкновенно говорим об отдельных жизненных рефлексах, в то время как именно *взаимодействие* между ними составляет феномен жизни и объясняет большинство фатальных случаев в операционной комнате. С обывательской точки зрения, анестезия нужна для подавления боли. Но что это нам сообщает, ведь мы не знаем, что такое боль (каким бы конкретным не было само понятие). Тем более анестезия не упраздняет боль, а только откладывает ее на какое-то время. (И снова заявляет о себе странная роль времени в анестезии.) Пациент может страдать после, когда хирург завершит свою работу и покинет помещение. Конечно, хирург был бы не против оперировать пациента, который, страдая от агонии, оказывается способен контролировать свои защитные рефлексы, не сокращает живот и воздерживается от того, чтобы ударить доктора ногой в пах. (На Дальнем Востоке, где еще в ходу древние практики, некоторые операции и вправления суставов проводятся без использования лекарств или газов.)

Итак, анестезия, в первую очередь, — упразднение защитных реакций пациента — оставляет его незащищенным на операционном столе. Совершая это, анестезиолог должен, соответственно, взять защиту пациента от всех потенциальных опасностей на себя, даже если такая опасность исходит от чрезмерно радикального хирурга.

Современные аппараты искусственного дыхания (что и впрямь обеспечивает идеальное расслабление) усыпляют нас чувством ложной безопасности; очень часто пациентов доводят до полного прекращения дыхания под благовидным предлогом “лучшего контроля” — что бы это не значило. Контролировать дыхание в чрезвычайной ситуации или недолгое время, для комфортной работы хирурга, без сомнения имеет смысл; “контролировать” долгие часы, почти неизбежно перегружая сердце и легкие, кажется полнейшим безумием.

Это стремление контролировать пациента идет и дальше. Благодаря новым гипотензивным и гипотермическим техникам и успеху массажа сердца появляется мода “контролировать” уже само сердце, заметно уменьшать количество сокращений или останавливать его полностью на некоторое время. Такая практика применялась в сердечно-сосудистой хирургии и теперь распространилась на более банальные процедуры. Мы вполне можем представить себе спровоцированную остановку сердца для проведения геморроидэктомии или аборта; такого еще не делали, но все к этому идет.

Признавая, что в некоторых случаях и при небольшой длительности процедура может быть рекомендована и спасительна, этот способ “контроля” приводит нас к общей проблеме: что значит “контролировать”? Следует ли пациенту находиться под контролем? Допустимо ли для медицины или анестезии так непосредственно и без разбору вмешиваться в важнейшие жизненные процессы человека — без нашего знания о всех плюсах и минусах такого вмешательства?

Существуют культуры, в которых признается, что отдельному человеку важно уметь контролировать *собственные* жизненные процессы, культуры, которые способствуют такому контролю произвольной и непроизвольной вегетативных систем. Увы, мы, западные люди, еще не дошли до этого. Зато ученые продолжают пускать кровь бедным собакам, перекачивать кровь и кислород в своих лабораториях, чтобы заполнить скучные отчеты, полные самоповторов и заимствований.

IV

⁷¹⁰ Negorsky V. A. "Some Results of the Physiopathological Study of Terminal States", *Arch. int. Pharmacodyn.*, 1962, CXL, No 1-2, Brussels, Belgium.

Стресс от введения анестезии в определенных случаях так велик, что это могло бы быть сопоставлено с управлением тяжелым грузовиком в плохую погоду. По этой причине операционная комната теперь полна электронными приспособлениями, призванными гарантировать безопасность. Однако простейшие меры — известные всем грузовым компаниям — приняты не были: останавливаться через равные интервалы, дремать, пить кофе, отдыхать!

Чарльз Линдберг, перелетевший Атлантику, едва не потерпел крушение: его топливный бак был практически изношен, когда он вспомнил, что надо заменить его на другой. У него не было электронных приспособлений! Но и у Карпендера, чья капсула была напичкана электроникой стоимостью в миллионы долларов, все не прошло гладко, поскольку он тоже просто забыл, когда готовился к снижению, выключить одну систему после того, как привел в действие другую. Он промахнулся мимо своего места приземления на две сотни миль, ошибка, которая могла бы привести к катастрофе. Так и в анестезии никакие электронные приспособления не могут заменить суждение, опыт и постоянную проверку того, что “пилот” на плаву; как важно, чтобы он не был перегружен работой, испуган или смертельно измотан.

Обычное дело для анестезиста работать, пока есть запланированные операции. Если у него один случай, он закончит один. Если запланировано семь, он проведет их все — добровольно, если работает на себя, под давлением, если его использует один из многочисленных магнатов-анестезиологов. На следующее утро, без четверти восемь, он должен начать с обычного желудка, за этим последует несколько других операций; должен управляться с иглами, циклопропаном, халотаном, курарой и другими смертельными орудиями; регистрировать кровяное давление, пульс, дыхание и все жизненные показатели. Именно такая рутина может быть и часто бывала причиной катастрофы, и это должно быть очевидно всем участникам операции.

Закончив свое второе дело на Лонг Айленд в 10:30 утра, хирург мчится, преодолевая затрудненное местное движение, к грыже в Бруклин; в 12:30 он запивает сэндвич чашкой кофе и немедленно приступает к холицистэктомии. Он перерезает печеночную артерию, которая расположена в непривычном месте, или даже перевязывает желчный проток, в то время как анестезист, перекачивая шестую единицу крови и одновременно сдавливая кислородную подушку, замечает в этот самый момент, что раствор вроде кураре все еще капает в вену. Или потеряна губка — и рентгеновские лучи показали, что она была забыта в животе пациента. Что из этого относится к “естественным причинам” и, следовательно, части высчитываемых рисков, а что к простой человеческой усталости, перенапряжению психических и духовных способностей? Возможно, хирургу и анестезисту следует принять по крайней мере те же меры предосторожности, что и водителю грузовика?

Графиня Александра Толстая рассказывает в мемуарах, как один знаменитый хирург делает ее матери гистерэктомию. Он прибыл из Тулы или Москвы, со своим инвентарем и медсестрами, в их имение, Ясную Поляну. В течение пары дней все комнаты стояли начищены, намылены, вымыты. Профессор проводил операцию медленно (готов спорить, она была частичная); после успешного закрытия разреза он ощущал себя таким слабым от усталости или волнения, что начал дрожать, в точности как могло бы произойти с певцом или пианистом после великого концертного представления. Он хлебнул бокал шампанского и отправился в кровать — в полночь!

Что ж, возможно, это многовато, даже для Шаляпина. Но — с другой стороны — начать в Уэстчестере без четверти семь из-за пробки, победно через нее пробиться, войти в лифт в 8:15 и “давай, начинаем, как долго займет у тебя ввести пациента в сон...?” График хирурга: один желудок, две грыжи, пилонидальная киста и обморожение — все это в двух или трех разных больницах. Пилонидальная киста окажется инфицированной, следовательно, не будет чистой комнаты, свободной для следующего пациента — и он опаздывал с самого начала. Все должно было быть не так. Но он в больнице хозяин, а хозяин всегда прав.

Анестезиолог, который добросовестно делает накануне вечерний обход, чтобы изучить пациента, натывается на неполную карту, отсутствие физического осмотра, истории болезни, лабораторного отчета и слушает смущающие возгласы невежественного пациента. “Доктор, я не хочу спинальный”; или “Доктор, я не хочу эфир”; “Я не хочу маску на мое лицо”; “Мне обещали, что будет только укол в вену— больше ничего”; и множество других столь же глупых требований.

Человек теперь мнит себя крайне искусственным. Он прочитал статьи в “Ридерз дайджест”. Он знает, что рак излечивается изотопами или радикальной хирургией, в 87 процентах случаев. Он уверен в том, что именно проблемы со спиной вызвали у его тещи ужасную мигрень... но он не осведомлен о простом факте, что лучшее время для некоторых операций — 8 часов утра.

Операция часто походит на боксерский поединок; чем больше раундов, тем более вымотаны соперники. И чем более операций проведено, тем большее количество микроорганизмов сосредотачивается в операционной комнате. Пациент сам этого понять не может. Ему нужно объяснить. Если бы он узнал о том, к каким последствиям ведет эта рутина, когда несколько сложных операций проводятся в один день одним человеком, возможно, подобная практика скоро бы прекратилась. Пока же пациент, напротив, горд тем, что его хирург такой занятой человек. Что же до того, чтобы быть без еды и *воды* восемнадцать часов до операции — это представляется ему неважным.

V

Для того, чтобы практиковать современную медицину среди бушменов, недостаточно перевезти к ним современное оборудование, электронные приспособления, лаборатории и медицинский персонал. Все дело в том, чтобы эти люди научились понимать, когда следует обращаться за медицинской помощью, представляли себе природу этой помощи, осознавали, что можно и чего нельзя ожидать от доктора, и, прежде всего, что следует требовать от себя.

Мой знакомый, назначенный суперинтендантом больницы в центральной Австралии, с нетерпением спрашивал там одного из докторов: “Скажите, как здесь обстоит дело с медициной?”

“Пойдемте со мной в кабинет, и вы сами увидите”, отвечал тот.

Пожилой, почти голый, довольно истощенный местный житель вошел внутрь, указывая на свой живот. Доктор быстро его осмотрел, выписал рецепт и попросил заполнить его в аптеке. Старик вышел.

“А теперь идите за мной” — сказал доктор суперинтенданту.

Они проследовали за стариком задними дворами до его хижины и наблюдали, как он склоняется над огнем, берет несколько углей из железной посуды и аккуратно сжигает рецепт; после чего собирает пепел, старательно его прожевывает и запивает глотком воды. Когда назначенный суперинтендант тревожно взглянул на доктора, тот сказал: “Не переживайте так. Разве вы не видите, мы уже на полпути!”

Очевидно, современная медицина не может практиковаться в таких условиях. Пока местные жители не перевоспитают себя во всех отношениях, современные медицинские практики останутся фокусом-покусом и магией.

То же справедливо в отношении местных жителей и здесь. До тех пор, пока они не поймут, на что способна медицина, а на что нет; пока они не осознают, в чем смысл развития, взросления, старения; пока они в принципе не примут факт боли, медицинская практика здесь и где бы то ни было будет носить на себе те же стигматы, что и в центральной Австралии.

Полярные исследователи говорят о потеплении в Арктике. И правда, в течение последних семидесяти пяти лет наблюдался подъем температуры на обоих полюсах, жизнь и сельское хозяйство стали возможны в тех регионах, где раньше они были непредставимы.

Произошли и другие схожие и любопытные изменения за последние десятилетия. Одно из них, судя по всему, ослабление человеческой природы.

История и этнология рассказывают о том, как переносили лишения, боль, мучения и страдания люди, принадлежащие к ранним, так называемым первобытным обществам. Кодекс поведения, одинаковый для простолюдина и знатного господина, устанавливал определенные правила, на которые никакие угрозы, страх или пытки не могли повлиять. Теперь этого нет. Назовите это промывкой мозгов, мягкостью или простой трусостью; факт в том, что даже старшие офицеры, через день после того, как попадут в руки врага, признают любую вину, индивидуальную или коллективную; раскроют все секреты, реальные или воображаемые; откажутся от своих утверждений, вновь о них заявят, и пойдут на любой компромисс, лишь бы не сталкиваться с болью или со страхом боли.

Настойчивое требование пациента получить после операции уколы и таблетки — только один из симптомов широко распространенной тяги к компромиссу и ослаблению, которые управляют современной жизнью. Наша эпоха смотрит на боль и страдание как на величайшее зло. Но даже страх перед болью и страданиями принял такие размеры, что меняет всю нашу жизнь, становясь основой культуры, в которой каждый ищет прежде всего наслаждения — наслаждения и комфорта для самого себя.

Борьба с “демографическим взрывом”, поиск оральных контрацептивов, беспрепятственных аборт и множественных оргазмов — простое следствие того же самого процесса: комфорт прежде всего — здесь и сейчас.

Само собой, стоический подход к боли и неудобствам — то, что Уильям Джеймс называет “атлетическим поведением души” — начинается и заканчивается не в кабинете врача, больнице или операционной: наше отношение к боли и неудобствам охватывает гораздо более широкий круг явлений и вполне может быть ключом ко многим современным болезням.

Анестезиология, имеющая дело с людьми в состоянии стресса и их жизненно важными реакциями и сопротивлением, по самой своей природе призвана сыграть роль в развитии нового отношения к раздражителям и боли. Боль не бессмысленна; боль имеет значение; жизнь предполагает определенную долю боли и страдания. Человеческое достоинство заключается в том, чтобы принять и преодолеть их, до определенной степени, по своему собственному выбору и в хорошем расположении духа. Это религиозный подход, тот, что был отброшен ради веры в фиктивную науку и автоматический прогресс.

VI

Один из столпов этой фиктивной науки — *статистика*. Поскольку все статистические данные касаются небольших серий данных, данные медицинской статистики открыты широкому толкованию. И это придает им весьма субъективный характер. Рассматривать статистику в качестве точной науки так же абсурдно, как рассматривать в качестве таковой историю. Истории нет, есть только историки! Согласно некоторым из них, Французская революция была злом; согласно другим, она была спасением человечества. О статистике может быть сказано то же: статистики нет, есть только те, кто занимается статистикой! В области медицины и биологии, где количество примеров ограничено, а количество влияющих на процесс факторов — неограниченно, причем многих из них вовсе неизвестны, — статистики по крайней мере так же беспомощны, как историки.

Факторы, которые влияют на человеческий организм, неисчислимы. Тем не менее, мы рассматриваем только те из них, которые полагаем влияющими на ситуацию. Только один “глупый” пример: никогда не было всерьез рассмотрено, может ли иметь какое-либо значение для этиологии рака положение спящего тела по отношению к земной оси (и магнитному полю). Если бы мы должны были учесть этот фактор, все наработанные ранее статистические данные стали бы ничем, пустышкой. И подобные возможные причины могут предлагаться *ad infinitum*.

Недавно одни выдающиеся статистики, основываясь на 6800 рождениях, установили, что смертность недоношенных младенцев, рожденных от некурящих матерей, в два раза превышает смертность недоношенных младенцев, рожденных от курящих матерей.⁷¹¹ Не напрасны ли такие разработки?

Более того, хорошо бы осознать, что в определенных областях, и анестезия в их числе, таблицы, на которых основывается статистика, по большей части ложны или сфальсифицированы; и самые драматические, вправду показательные и полезные случаи (с шоком, коллапсом и реанимацией) принадлежат к числу тех, которые хуже всего задокументированы. В драматичном эпизоде анестезиолог — обыкновенно в одиночку — должен одновременно перекачивать кислород и кровь, проверять пульс, вкалывать стимулятор; и обычно все это происходит в тот самый момент, когда инъекция начинает проникать внутрь, или пинта крови опрокинута взволнованной медсестрой.

“Моя трубка на месте?” “Достаточно ли глубоко дренажный катетер?” “Пациент в поверхностном сне или глубоком?” “Бьется ли его сердце или нет?” Вот некоторые из вопросов, которые проносятся в голове анестезиста в те моменты, когда кажется почти невозможным для одного человека, или, скажем так, нет времени проверять и контролировать все происходящие события.

Но потом ты смотришь на таблицу и видишь, что кровяное давление проверялось каждые пять минут (систолическое и диастолическое); проверялся и пульс; эфедрин был введен ровно в 9:24; левофед в 9:48; вторая пинта крови приостановлена ровно в 10 часов; кровяное давление росло ровно одну минуту после введения АКГТ. Как мы пришли к такой картине?

Если драма длится в среднем 25 минут, анестезист разделяет потом этот интервал на стадии спонтанного, искусственного и контролируемого дыхания; нормальное кровяное давление, пониженное кровяное давление, и давление систолы на уровне 40 мм рт. ст.; потом массаж сердца, дефибриляция; и так далее, и так далее.

Марк Твен сказал, что “в реальной жизни никогда ничего не случается в нужном месте и в нужное время: дело историков — исправить эту ошибку”. Не только историков!

В нормальных обстоятельствах эта процедура может быть не так чревата ошибками. Но мы уже отметили, как странно меняется время при анестезии. Эти “две минуты” остановки сердца, в зависимости от глубины анестезии, температуры и обмена веществ пациента, могут быть равными пяти минутам или пяти секундам.

Согласно специальной теории относительности Эйнштейна, время не имеет абсолютного значения; на высокой скорости оно сжимается — это как тот близнец, который отправился в путешествие по космическому пространству на пару десятилетий и вернулся моложе своего брата, оставшегося в Нью-Йорке заниматься своими делами. Биологически это означает только одно: высокая скорость замедляет уровень метаболизма, при анестезии гипотермия и гипотензия сохраняют организм дольше.

Конечно, в состоянии стресса время меняет свое течение и для анестезиста, и для хирурга.

С учетом всего этого было бы чистым безумием делить критический момент операции на несколько самостоятельных логических частей. Несмотря на всю добросовестность анестезиолога, его отчет, должно быть, окажется иллюзией, не лишенной определенной художественной ценности. Смотри на все эти кривые, нити, круги, точки и фигуры, нагроможденные в отчете и разбавленные потом, кровью и рвотой, человек, обладающий кое-каким воображением, может хорошо представить себе, что здесь, на этом листе бумаги, описывающем промежуток всего лишь в полтора часа, угадывается борьба с вечным смыслом, история о том, как высококвалифицированные специалисты пытались применить свои знания, умения и мудрость (даже если они не могли зафиксировать свои действия или бездействие в каждый отдельный момент).

⁷¹¹ Medical Tribune, May 6, 1964.

Но с научной точки зрения эти таблицы ни для чего не нужны, даже если в них нет сознательной лжи или пропусков. Чем более таблица рационально составлена, непротиворечива и лишена помарок, тем более она неправдоподобна! В драмах нет логики — однако наши таблицы *nolens-volens* подчиняются диктату причинно-следственной связи.

Те же особенности, должно быть, проявляются и в других сферах жизни всякий раз, когда прошлое воспроизводится с позиции, занятой позднее, из-за чего причина устанавливается, так сказать, только после того, как мы узнали произведенный эффект. Такая информация представляет собой ложь (или частичную ложь) и потому даже хуже, чем полное отсутствие информации.

VII

В современной хирургии даже радикальное вмешательство теперь часто рассматривают как “пустяк”. Появление антибиотиков, анестезии, водно-солевого баланса предсказуемо превратили хирургию в ежедневную практику. “Через неделю или около того вы будете дома и забудете обо всем произошедшем”.

Хирург обычно заявляет, что его пациент — рак желудка или легких — “имеет шанс, только если оперировать немедленно”. Анестезиолог может рассудить иначе; он может понять, что в этом конкретном случае нет даже заявленных пяти-десяти шансов на излечение из ста. “Если Господь желает, чтобы он умер, пусть он умрет без моего вмешательства” — думает он. Как медицинский специалист с большим опытом в хирургических операциях и знакомый со множеством хирургов из разных школ, анестезиолог не может игнорировать собственное мнение, особенно в тех случаях, когда работает с пациентами с неблагоприятным прогнозом.

В подобных ситуациях перед ним встает моральная дилемма. Он не одобряет конкретную операцию конкретного пациента в это конкретное время. Это противоречит его накопленному опыту и философии. Однако, под благовидным предлогом того, что именно хирург ответственен за *все*, что происходит в операционной, анестезиолог вводит анестезию.

И это ошибка! Ведь он тоже врач, в наиболее широком смысле этого слова, и он принимает участие в процедуре, которая представляется ему бессмысленной, возможно, фатальной. Отрицание собственной ответственности делает его сродни тем охранникам концентрационных лагерей, которые отрицали собственную вину под благовидным предлогом, что действовали по приказу “вышестоящих”.

Если останется такая врачебная специализация, как анестезия, обученный анестезиолог должен иметь голос не только в выборе и проведении анестезии, но также и в решении, должен ли быть прооперирован конкретный пациент в это конкретное время, в этой конкретной больнице. В противном случае эта медицинская специальность не имеет смысла. “Провести анестезию несложно, сложно провести безопасную анестезию”.⁷¹² Это может означать только то, что часто анестезиолог должен перенести операцию на другое время или вообще от нее отказаться.

Классическое юридическое сравнение хирурга с капитаном корабля абсурдно. Оно может быть объяснено только тем, что и у судей есть проблемы, что они слишком потакают устаревшим понятиям о медицине и в первую очередь ищут одно ответственное лицо или, скорее, героя. Нет драмы без героя, но двух героев быть не может. Любой голливудский продюсер знает об этом. Суд, должно быть, полагает так же. Конечно же, это льстит самолюбию хирурга. Возможно, поэтому он предпочитает видеть за столом сестру-анестезиста, а не врача с широким образованием и практикой.

Капитан корабля тонет вместе с кораблем. Если он терпит крушение, он покидает корабль последним, иначе как он потом объяснит свой поступок. Но для хирурга это не так: пациент может умереть, но капитан отправится в следующую операционную.

⁷¹² Donald E. Hale. *Anesthesiology*. F. A. Davis, Philadelphia, 1955.

Капитан корабля получает от своего руководства приказ в запечатанном конверте и уплывает за семь морей. У него может быть секретная миссия, и, несмотря на предупреждение инженера о том, что взорвется котел, он приказывает увеличить скорость; где-то далеко, идя ко дну вместе с кораблем, он может сообщить по радио: миссия выполнена. Все так, но в операционной не может быть секретных миссий и обманных маневров; каждый знает, для чего он здесь, и если корабль тонет — если пациент умирает — очевидно, что миссия *не была* выполнена.

Главенство хирурга ухудшает работу других медицинских специалистов в операционной, особенно анестезиолога, который слишком часто должен действовать вопреки своим убеждениям. Тот факт, что в вопросе, важном для обоих, суждение одного специалиста априори превалирует над суждением другого, является метафизически неправильным и по существу вредным.

ЧАСТЬ ДЕВЯТТАЯ

ВРАЧИ, ПАЦИЕНТЫ И ИХ БОЛЕЗНИ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

В 2011 году литературный критик Лев Данилкин обратил внимание на очередной книжный тренд — записки врачей: «"Грех жаловаться" Максима Осипова, "Держите ножки крестиком, или Русские байки английского акушера" Дениса Цепова, "Записки психиатра, или Всем галоперидолу за счет заведения" Максима Малявина, "Скорая помощь. Обычные ужасы и необычная жизнь..." А.Шляхова — и ведь наверняка это только верхняя, засветившаяся в прессе и списках бестселлеров часть айсберга. Книги разного качества, разного происхождения, разные по степени «нон-фикшнности», разные по типу письма — но тем не менее очевидно имеющие нечто общее. Так что, с какой стати вдруг записки врачей стали пользоваться бешеной популярностью?»⁷¹³

Выдвинув несколько версий («Это рецидив "Скорой помощи"? Опосредованная реакция на успех все того же "Хауса"? Неожиданно воскресшая литературная традиция — Чехова — Вересаева — Булгакова, соответственно?»), Данилкин оставил вопрос открытым, поскольку не определился с его адресатом: «Да и вообще — кому, собственно, надо задавать этот вопрос: издателям или читателям, которым вдруг стало интересно здравоохранение?». Издатели публикуют то, на что уже возник очевидный спрос. Последнее слово за читателями — при этом на протяжении 2010-х гг. они все последовательнее превращались в писателей, у них было все больше виртуальных площадок — и текстуальных, вроде соцсетей, и мультимедийных, вроде YouTube. Издатели, в свою очередь, стремились конвертировать в книжный формат контент, который уже получил массовое одобрение, был «залайкан». Таков круговорот контента в книжном мире.

Очевидно, лучше всего задать этот вопрос филологам, причем по прошествии времени, когда тенденция не только будет зафиксирована, но и кристаллизуется, обрастет комментариями, толкованиями. Спустя 12 лет можно попытаться ответить на этот вопрос, констатировав, что «записки врачей» оказались, несомненно, долгоиграющим книжным явлением — частью более обширного медицинского текста русской литературы. Его нельзя свести к одному смысловому знаменателю, но можно увидеть в нескольких проекциях. Пристального изучения достойны не только врачи и их пациенты, созданные современными прозаиками, но и болезни, которыми страдают и те, и другие. Поговорим об этом по порядку.

В самом общем виде медицинский текст XXI века состоит из произведений, авторы которых принадлежат в двум разным социальным типам:

- писатели, биографически не связанные с медициной, но именно посредством медицинской топики воплощающие придуманные ими коллизии и воображаемый опыт («Безбожный переулочек» Марины Степновой, «F20» Анны Козловой, «Метель» и «Доктор Гарин» Владимира Сорокина, «Казус Кукоцкого» Людмила Улицкой; отнесем сюда и романы-события 2010-х — «Лавр» Евгения Водолазкина, «Петровы в гриппе и вокруг него» Алексея Сальникова);

- авторы, чья жизнь полностью или преимущественно была связана с медициной, решившие описать свой опыт в виде тех самых «записок врачей» (Алексей Моторов, Максим Осипов, Максим Малявин, Павел Рудич, Андрей Шляхов и др.) или же в популярной форме излагающие базовые медицинские знания для широкого круга читателей (проект Никиты Жукова «Медицина», Андрей Сазонов, Ирина Якутенко и др.).

В этом разделе рассмотрим принципиально разные стратегии создания образов врачей: оживление героя, сотканного из литературного материала (В.Сорокин) и портрет героя, сделанного, говоря по-зошченковски, «из материала жизни» (А.Моторов).

Сюжетный потенциал темы болезни чрезвычайно широк, ведь болезнь есть нарушение нормы, выход за пределы обычной реальности, испытание героя. Впрочем, в

⁷¹³ Данилкин Л. Записки врачей // Афиша/ 18 апреля 2011. URL: <https://www.afisha.ru/article/9134/> (Дата обращения 14.09.2023).

текстах, о которых пойдет речь в этом разделе, болезнь представляет собой в первую очередь семиотическую загадку. Все дело лишь в том, кто пытается (или не пытается) ее разгадать и какие выводы из этого делает (или не делает).

Речь пойдет и о XIX веке, неизменно привлекающем современных авторов («Сад» Марины Степновой), и о самом что ни на есть современном 2020 годе в интерпретации Александра Гениса, и о прочих, вполне вневременных по тематике сюжетах.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Образ врача в дилогии Владимира Сорокина

«Метель» была написана в 2010 году. В ней, как неоднократно отмечали критики, В. Сорокин фактически предсказывает глобальную пандемию 2019-го. Зима. Уездный доктор Платон Ильич Гарин едет в деревню Долгое, чтобы сделать вакцинацию, остановить эпидемию завезённой из Боливии «чернухи», превращающей людей в зомби. Повесть строится на противопоставлении образов двух главных героев – врача и хлебовоза Перхуши, согласившегося доставить пассажира до места назначения. Антитеза прослеживается во всём: последовательно соотносятся рост, телосложение, черты лица, мимика, жесты, манера поведения персонажей.⁷¹⁴ На «метельный» текст проецируются сюжетные ситуации с участием барина и кучера, хозяина и работника, господина и простолюдина. В этом смысле В. Сорокин верен традициям русского реализма XIX века: к концу произведения становится очевидным моральное превосходство прекрасногодушного мужичка над рефлексирующим интеллигентом. Финал печален: путь не преодолен, вакцина не доставлена, Перхуша спасает доктора ценой собственной жизни. У Платона Ильича отморожены ноги, рыдающего, в полубессознательном состоянии, его подбирают китайцы; впереди у доктора серьёзные испытания: наступает нечто «тяжкое, суровое, о чём он раньше и помыслить не мог».⁷¹⁵

В 2020 году, неожиданно для читателей, появляется продолжение этой истории – «Доктор Гарин». «...У меня была поначалу лишь одна идея, вуайеристская: что случилось с героем “Метели” доктором Гариным спустя 10 лет? Хотелось глянуть на него. А когда начал, стал получаться приключенческий роман, которых я раньше не писал»,⁷¹⁶ – признаётся В. Сорокин. Новости о распространяющейся пандемии COVID-19 вызвали у автора желание задуматься о дальнейшей судьбе героя-врача. В сиквеле события «синхронно» отодвинуты на те же 10 лет. Теперь Платон Ильич безусловный протагонист произведения, его поступки свидетельствуют о чудесном перерождении. Такой неожиданный поворот представляется нам одним из самых радикальных творческих решений писателя-постмодерниста.

В этом разделе мы постараемся выявить закономерности создания образа врача в дилогии В. Сорокина. Определим важнейшие приёмы и динамику раскрытия характера персонажа, выделим ведущие принципы портретирования, перечислим наиболее значимые художественные детали, рассмотрим повествовательные точки зрения, установим природу изменений, внесённых в первоначальный замысел.

Как в классической литературе, на первых страницах повести «Метель» рисуется **подробный портрет** героя, включающий прямую психологическую характеристику: «Уездный доктор Платон Ильич Гарин был высоким, крепким сорокадвухлетним мужчиной с узким, вытянутым, большеносом лицом, выбритым до синевы и всегда имевшим выражение сосредоточенного недовольства. “Вы все мне мешаете исполнить то очень важное и единственно возможное, на что я предопределён судьбою, что я умею делать лучше всех вас и на что я уже потратил большую часть своей сознательной жизни”, – словно говорило это целеустремленное лицо с большим упрямым носом и подзаплывшими глазами»

⁷¹⁴ Подробнее об этом см. в нашей статье: *Завьялова Е. Е.* Интеллигент и Божий человек из будущего: о главных героях повести В. Сорокина «Метель» // Вестник Томского университета. 2015. № 9 (397). С. 19–23.

⁷¹⁵ *Сорокин В. Г.* Метель: повесть. М., 2010. С. 301. Далее ссылки на повесть будут даваться в круглых скобках с указанием на номер части в дилогии: (I, с. 301).

⁷¹⁶ *Архангельский А.* «Пятеро маяковских и четверо конных»: первое интервью Владимира Сорокина в «постгаринский период» // LiveLib, русскоязычный интернет-проект. Новости. 19 апреля 2021 г. URL: <https://www.livelib.ru/news/post/76081-pyatero-mayakovskih-i-chetvero-konnyh-pervoe-intervyu-vladimira-sorokina-v-postgarinskij-period?ysclid=Ikted0yly6705765547>. (Дата обращения 14.09.2023).

(I, с. 11). Практически все упомянутые детали внешности будут неоднократно повторены писателем далее по отдельности; ряд из них окажется лейтмотивами.⁷¹⁷

В «Докторе Гарине» обнаруживается ещё одна примечательная особенность: три самых полных описания облика персонажа – это портреты **перед зеркалом** / зеркальцем:

1). В начале романа, до возникновения конфликтной ситуации, изображение проникнуто почти идиллическим пафосом: «Зеркало отразило главврача санатория “Алтайские кедры” Платона Ильича Гарина во весь его внушительный рост: высокий, полный пятидесятидвухлетний мужчина с выбритым черепом, массивным брылястым лицом и большой бородой, уже слегка тронутой сединою. Усы, как и голову, доктор Гарин брил. На большом и упрямом носу блестело золотое пенсне, цепочку от которого он неторопливо пристёгивал к пуговице халата белыми и толстыми, как баварские телячьи сардельки, пальцами. Закончив, осматривая себя заплывшими глазами, он огладил халат <...>. И качнулся на титановых ногах, матово сияющих в солнечных лучах под халатом...».⁷¹⁸

2). После многих злоключений – ядерного взрыва, потери близких, опасных скитаний, рабского труда в лагере чернышей, унижений и ужасов плена, – когда повествование на 85 процентов закончено,⁷¹⁹ Гарин предстаёт совершенно иным: «...он оброс и осунулся. Голова, которую он регулярно брил, обросла вокруг плечи всколоченными волосами, борода стала поистине ветхозаветной» (II, с. 450).

3). К концу произведения испытания преодолены, вновь воцаряется относительное благополучие. Доктор изображается в обстановке, похожей на ту, что была показана в экспозиции. Однако «знакомый» портрет Гарина по принципу расстановки акцентов значительно отличается от первого: «...подошёл к раковине с зеркалом. Глянул на себя.

Бритоголовое одутловатое лицо со знакомым болезненно-неприветливым выражением оплывших глаз, массивным красноватым носом, жабыми губами, обрамлённое чёрной с проседью бородой, сурово уставилось на него» (II, с. 527).

Процитированные фрагменты наглядно воспроизводят изменения: трагические события не могут не отразиться на внешности Платона Ильича и свидетельствуют о внутренней эволюции персонажа. Тот факт, что во второй части дилогии читателю трижды предоставляется возможность видеть героя его собственными – Гарина – глазами, свидетельствует о сокращении дистанции между доктором и автором.

Перечислим часто **повторяющиеся черты внешности героя**. Прежде всего, необходимо отметить его крупное телосложение: «высокий» (I, с. 11; II, с. 14), «большой» (I, с. 277; II, с. 262, 479), «тяжёлый» (II, с. 479), «стокилограммовый» (II, с. 396), «массивным... черепом» (II, с. 129), «крепкой... головой» (I, с. 7), «крепкой шеей» (II, с. 61), «увесистыми тестикулами» (II, с. 263). Неплохая физическая форма помогает Платону Ильичу переносить мытарства, подтверждает неслучайность его счастливого спасения. Психологически оправданными делаются ярко выраженные лидерские качества Гарина, его успешность, а также неизменный интерес, который демонстрируют по отношению к врачу представительницы слабого пола.

Любопытно, что в «Метели» «большие руки» (I, с. 46, 207) упоминаются только у «худосочного» (I, с. 183) возницы Перхуши, причём неоднократно; это рукастый человек – в прямом и переносном значении слова. В «Докторе Гарине» красноречивая деталь «передаривается» Платону Ильичу, рука, даже «ручища» (II, с. 61), у него «тяжёлая» (II, с. 44), «массивная» (II, с. 13), «огромная» (II, с. 103); ладонь (часто «длань») – тоже

⁷¹⁷ Согласимся с Л. Обориным, указавшим на назойливость некоторых деталей, отсылающую к художественному стилю Л. Н. Толстого. См.: *Оборин Л.* Необходимость врача // Издательство Corpus. Полка. 5 мая 2021 г. URL: <https://www.corpus.ru/press/neobhodimost-vracha-sorokin-doktor-garin.htm?ysclid=llz3t4tqw1494487484>. (Дата обращения 14.09.2023).

⁷¹⁸ *Сорокин В. Г.* Доктор Гарин: роман. М., 2021. С. 14–15. Далее ссылки на роман будут даваться в круглых скобках с указанием на номер части в дилогии: (II, с. 14–15).

⁷¹⁹ Данные являются упрощёнными, они получены нами посредством расчёта от общего объёма текста.

«тяжёлая» (II, с. 289), «массивная» (II, с. 204, 273), «увесистая» (II, с. 29), «большая» (II, с. 530), «широкая» (II, с. 34); пальцы – «тяжёлые» (II, с. 41), «толстые» (II, с. 14); ногти – «крепкие» (II, с. 14).

В обеих частях диалогии одной из наиболее заметных подробностей, вводимых в описание внешности доктора, является нос. По словам О. В. Богдановой и Е. С. Биберган, «...едва ли не каждый герой сорокинской повести наделён выразительной физиогномической чертой – длинным, выделяющимся на лице и неизменно упоминаемым носом», «носами у Сорокина “увенчаны” все – герои живые и мёртвые, люди и вещи».⁷²⁰ Исследователи полагают, что повтор лексем «нос» и «чёрт» порождает «стойкие гоголевские ассоциации»⁷²¹ и, соответственно, актуализирует идею русской фантазмагорической реальности.

Подчеркнём, что носы персонажей очень разные. Как было указано выше, портреты доктора и хлебовоза кардинально отличаются. У Перхуши нос «острый» (I, с. 16, 31), птичий, что вкупе с другими схожими деталями сообщает его внешности заурядность, позволяет провести аналогии с осёдлостью, всеядностью врановых (галка, сорока), а также намекает на половую индифферентность Божьего человека, его неотмирность, устремлённость «вверх». Нос Платона Ильича не длинный, а «большой» (I, с. 11, 77, 187; II, с. 13, 14, 102, 134), «крупный» (I, с. 50), «солидный» (II, с. 275), выдающийся (I, с. 18, 67), «нависающий» над чем-либо (I, с. 153, 178; II, с. 335). Как семафор, он сигнализирует о состоянии Гарина: синее от мороза (I, с. 50, 67, 131, 187; II, с. 526), потеет, розовеет от тепла, еды и спиртного (I, с. 77, 150, 153; II, с. 135, 239), краснеет от чая либо от напряжения (I, с. 118, 179; II, с. 335) и т.д. Некоторые эпитеты носят психологизированный характер: «упрямый» (I, с. 11; II, с. 14), «грозный» (II, с. 43) и др. В отдельных случаях можно вести речь не просто об антропоморфизации, но – обретении органом некоей автономности. Нос, к примеру, может оказаться «растеряннотозябшим» (I, с. 187), «пугливо» (I, с. 187) спрятаться в цигейковый воротник, а может «источать... уверенность и бодрость, победоносно рассекать, словно киль корабля, клубящееся пространство» (I, с. 187).⁷²² Во внешности Платона Ильича отмечается телесное, плотское, доминирующее начало, поэтому такой его нос постоянно в поле зрения автора и, соответственно, читателей.

Не менее важную функцию выполняет «неизменное» (I, с. 275), по замечанию повествователя, пенсне – традиционный атрибут доктора-интеллигента из классической литературы. В финальной сцене повести, пытаясь донести до иностранцев информацию о ценности своей профессии и тем самым обрести надежду на спасение, Гарин хрипит «Во ишэн, во ши ишэн...»⁷²³ (I, с. 297), трясёт рукой, в которой судорожно сжимает очки на пружинке – доказательство правдивости своих слов. В других эпизодах диалогии Платон Ильич производит с оптическим прибором манипуляции, которые позволяют судить об испытываемых эмоциях: «снял... и уставился на зрителя» (I, с. 6), «снял..., зажал в кулаке» (II, с. 481), «кинул... на столик» (I, с. 100), «стал яростно протирать» (I, с. 138), «водрузил... на переносицу» (I, с. 150), «нашарил..., надел» (II, с. 477).

Среди прочего описание пенсне помогает воссоздавать окружающую обстановку: на нём шуршат хлопья-кристаллики (I, с. 34), в стёклах отражаются «огонёк папиросы» (I, с. 105), «первый луч солнца» (II, с. 361), пламя костра – дважды, и в повести, и в романе (I, с. 159; II, с. 477). Пенсне слетает с носа в самые волнительные для Гарина минуты: при роковой поломке полоза самоката о пирамидку витаминдеров (I, с. 39), перед приёмом нового наркотика (I, с. 159), в набравшем особую мощь снежном вихре (I, с. 134), во время

⁷²⁰ Богданова О. В., Биберган Е. С. «Концептуалистский проект» Владимира Сорокина. СПб., 2020. С. 85, 86.

⁷²¹ Там же. С. 87.

⁷²² Здесь можно провести параллель с повестью Н. В. Гоголя «Нос».

⁷²³ Я врач, я врач (искаж. кит.).

интимной близости с Матрёной Саввишной (II, с. 477) и Альбиной (II, с. 485).⁷²⁴ Беспомощность героя в определённые моменты подчёркивается тем, что вещь не в состоянии служить хозяину: она залеплена снегом (I, с. 129) в «Метели», забрызгана речной водой (II, с. 515), припорошена деревянной пылью (II, с. 414), покрыта конденсатом (II, с. 515) в «Докторе Гарине».

В кульминационном эпизоде, когда «смахивающего на бомжа» (II, с. 513) Платона Ильича вышвыривают из трамвая и он из последних сил, на четвереньках, с повреждённым коленом и вывернутым титановым протезом, ползёт по заснеженной мостовой Хабаровска, отчаявшись отыскать увиденную в окно Машу, пенсне являет собой особенно жалкое зрелище: доктор обнаруживает, что оба стекла выбиты (II, с. 525).

Менее частотными, но тоже регулярно повторяющимися являются такие детали портрета Гарина, как губы, щёки и глаза. Губы – «большие» (II, с. 13, 216, 284, 363), «полные» (I, с. 59, 239), «мясистые» (I, с. 69, 243; II, с. 104, 133), «недовольные» (II, с. 13, 104), «плаксивые» (II, с. 13, 150, 264), «жабы» (II, с. 13, 284, 528). Судя по всему, они должны свидетельствовать о сексуальной силе героя и его капризности; не случайно в большинстве случаев губы упоминаются в тех эпизодах, где образ жизни персонажа стабилен, а быт комфортен. Щёки – «трясущиеся» (I, с. 179), «обвислые» (II, с. 163, 262), «брыластые» (II, с. 163, 526, 14). Глаза – «подзаплывшие» (I, с. 94), «оплывшие» (I, с. 6, 94), «вечно заплывшие» (II, с. 13), с «заплывшими веками» (II, с. 535); лишь единожды указывается на их цвет – серовато-карий (II, с. 139). «Поплывшее» лицо – натуралистически представленный признак стареющего человека. Он отталкивает, во всяком случае, не добавляет образу привлекательности, однако освобождает его от излишней приторности, делает достовернее и ближе читателю, особенно зрелому.

Дистанция в 10 лет несколько меняет облик врача. В «Метели» у Платона Ильича волосы «с лёгкой сединой на висках» (I, с. 7), короткая стрижка, выбритый «до синевы» подбородок (I, с. 11), в «Докторе Гарине» – бритая голова, борода. Как и большие руки, волосистой покров на нижней части лица в первом произведении является составляющей портрета возницы, а во второй – доктора. Борода у Гарина «величественная» (II, с. 93), «ветхозаветная» (II, с. 43, 47, 450), «моисеева» (II, с. 210, 525). Эпитеты намечают ряд библейских и фольклорных аллюзий, добавляют персонажу весомости. В зависимости от настроения и ситуации Платон Ильич бороду оглаживает⁷²⁵ (II, с. 71, 129, 154, 160, 209, 386), почёсывает (II, с. 104, 243), теребит (II, с. 186), но чаще всего – встряхивает либо трясёт ею (II, с. 67, 91, 98, 134, 147, 245, 251, 280, 367, 383, 440, 447, 451, 462, 496).

Достаточно внимания В. Сорокин отводит **костюмам** главного героя. В «Метели», в соответствии с «компактной»⁷²⁶ фабулой, доктор остаётся в одной и той же одежде – это щегольские тёмно-синяя тройка (I, с. 67), белый шарф, «долгополый, тяжёлый пихор на цигейке» (I, с. 10), «широкий лисий малахай с охвостьем» (I, с. 10), плюс – «подбитые изнутри мехом... сапоги» (I, с. 11) и перчатки. Тёплое, добротное, дорогое облачение Гарина контрастирует с обносками Перхуши. Чаще всего упоминается малахай, метонимически – и иронически – заменяя голову: «крутя... малахаем» (I, с. 55), «кивнул... малахаем» (I, с. 120), «качнул... малахаем» (I, с. 144), «мотнул малахаем» (I, с. 196), «тряхнул... малахаем» (I, с. 218).

В романе-сиквеле у Платона Ильича много одежды. Она свидетельствует о достатке, любви к неге и роскоши, её отсутствие – о кризисной обстановке. В санатории Гарин последовательно предстаёт в белой медицинской форме, альпийской войлочной куртке, старомодной бледно-синей майке, фракной паре, розовом махровом халате. Упоминаются также пальто тёмно-коричневого кашемира, серый костюм. После ядерного взрыва мужчина

⁷²⁴ В сцене с чернышом-альбиноской пенсне становится «соучастником» происходящего, см.: «Гарин застал. Пенсне слетело с носа и упало ей на белую ключицу» (II, с. 485).

⁷²⁵ Ср.: «ветхозаветно оглаживает» (II, с. 47).

⁷²⁶ *Басинский П.* Отметелился // Российская газета. 2010. № 5156 (77). 13 апреля.

успевают одеться в «обычные брюки, свитер, куртку» (II, с. 107). Добравшись до Барнаула, приобретает франтовские «тройку цвета печёного яблока, оранжево-синий галстук и светло-серую шляпу» (II, с. 207). Из Аквамира вынужден бежать, в чём был, – зелёном махровом халате. Позднее случайно находит его у чернышей, в лагерном хранилище человеческих вещей.⁷²⁷ Как другие эски, носит «синие штаны из грубого толстого хлопка, такую же рубаху и резиновые боты» (II, с. 407), потом синий ватник и ватные штаны – в них Гарин бежит из плена и добирается до Хабаровска. В конце романа доктор вновь предстаёт в махровом халате, теперь белом. Что подчёркивает закольцованную структуру произведения, означает возвращение на круги своя.

В связи с образом Платона Ильича – прямо и косвенно, в сравнениях, – **упоминаются животные, из которых выстраивается достаточно стройный в ассоциативном плане ряд**: слон (I, с. 109, 137; II, с. 78, 353), мамонт (II, с. 104, 266), **носорог** (I, с. 51, 52), кит (II, с. 203), морж (II, с. 167), морской лев (II, с. 282), медведь (I, с. 277), бульдог (II, с. 114). Всё это типично мужские символы, олицетворяющие необузданную силу. И если в «Метель» дополнительно включаются сопоставления, девальвирующие образ персонажа, например, со снеговиком и снежной бабой,⁷²⁸ то в «Докторе Гарине» таковые отсутствуют.

Среди вещей – спутников Платона Ильича необходимо, **помимо пенсне, назвать «родной, милый сердцу»** (I, с. 130) доктора **портсигар**, на котором повествователь постоянно фокусирует внимание («нашарил» (I, с. 58), «достал» (I, с. 9, 34, 46, 69, 120), «раскрыл» (I, с. 69, 77), «сил не было доставать» (I, с. 130) и т. п.), и папиросы.⁷²⁹ Курит Гарин много, вредная привычка легко объясняется его профессией: сильно убеждение, что врачи подвержены этому пристрастию из-за нервной работы, статистика подтверждает факт широкой распространённости привычки среди российских медработников. Действует и ещё один стереотип: курение как знак маскулинности, папироса как фаллический символ; пристрастие делает образ доктора ещё брутальнее.

Сходную функцию, на наш взгляд, выполняет резиновая дубинка blackjack, с помощью которой, испуская терапевтические разряды в ягодичные пациенты, Платон Ильич лечит от психических заболеваний.⁷³⁰ Гарин похлопывает себя дубинкой по ладони (II, с. 15) и бедру (II, с. 15), постукивает по перилам (II, с. 16), поднимает её, «словно маршальский жезл» (II, с. 33), отражает удары – словом, ведёт себя по-боевому, как герой action movie. В Барнауле blackjack заменяет «лакированная трость с тяжёлым серебряным набалдашником» (II, с. 208): ею доктор «тыкает» (II, с. 209) и «тюкает» (II, с. 210, 212, 223) встречаемые на пути объекты – балясину крыльца, каменных львов, деревянного китайского коня, манекены, вазы, бронзовую книгу и т. п. В Хабаровском госпитале в руках доктора вновь появляется blackjack.

Энергичный и настойчивый, Гарин часто повторяет жесты. Ср.: «хлопнул в ладоши...» (II, с. 388), «хлопнул Перхушу по спине» (I, с. 45), «с силой хлопнул Перхушу по ватной коленке» (I, с. 190), «увесисто шлёпнул ладонью по столу» (II, с. 136), «стукнул себя по ноге» (I, с. 16), «стукнул себя по коленке (I, с. 19, 31, 39), «громко стукнул себя по титановой коленке» (I, с. 17), «стукнул себя по бедру» (I, с. 38), «в сердцах стукнул кулаком по капору» (I, с. 127). Не удивительно, что хорошо изучившая натуру Платона Ильича возлюбленная Маша в качестве церемонии утреннего приветствия избирает

⁷²⁷ «Вернувшийся» халат заставляет вспомнить судьбу Обломовского шлафрока, хотя есть принципиальное отличие: Гарин не переодевается, а лишь опустошает содержимое карманов.

⁷²⁸ Об этом см.: *Липовецкий М. Н.* Метель в ретробудущем: Сорокин о модернизации // OpenSpace. Литература. 2010. URL: <http://os.colta.ru/literature/projects/13073/details>. (Дата обращения 14.09.2023).

⁷²⁹ Во второй части диалогии читатель узнаёт марку изделия – «Урал» (II, с. 13, 243). Название свидетельствует о предпочтении доктором отечественной продукции; табак, скорее всего, крепкий.

⁷³⁰ Сочетание насилия и электротерапии автор романа считает символическим. См.: *Волчек Д.* Голод – не снег – Владимир Сорокин о путешествии доктора Гарина // Издательство Corpus. 27 мая 2021 г. URL: <https://www.corpus.ru/press/vladimir-sorokin-puteshestvii-doktora-garina.htm?ysclid=llz40puulj554002119/> (Дата обращения 14.09.2023).

соответствующий ритуал: «Маша подтянула штанину на своей левой титановой ноге, размахнулась и стукнула ею по ноге Гарина. Раздался металлический звук столкнувшихся титановых берцовых костей, переходящий в тонкий, глубокий, быстро угасший звон. Машины губы растянулись в счастливую улыбку. “Обожаю!” – пробормотала она, обнимая Гарина. “Это наша музыка” – Гарин гладил её чёрные, коротко подстриженные волосы» (II, с. 529). **Источником «музыки любви» в этой гротескной сцене оказывается взаимодействие протезов.**

При обрисовке поведения Платона Ильича много раз повторяется лексема **«решительно»** (I, с. 7, 10, 44, 62, 95, 129, 216; II, с. 33). Дважды слово употребляется в достаточно необычном сочетании – при описании трапез: «Гарин ел, как всегда, решительно и с аппетитом» (II, с. 153), «решительно приступая к закуске» (II, с. 171). Ещё более причудливо выглядит сравнение «Он ел, как и ходил, размашисто и широко» (II, с. 62). В «Метели» постоянно употребляются глаголы, передающие действия, производимые **резко, с силой**: «бросил недокуренную папиросу» (I, с. 223), «швырнул папиросу» (I, с. 95), «швырнул окурок» (I, с. 229, 246), «недовольно швырнул окурок» (I, с. 57), «отшвырнул кнутик» (I, с. 222), «швырнул пирамиду прочь» (I, с. 57), «пнул пирамиду сапогом» (I, с. 45). Раздражённый доктор регулярно вымещает зло на хлебозове: «нетерпеливо оттолкнул его» (I, с. 47), «толкнул его» (I, с. 47), «с силой толкнул Перхушу» (I, с. 222), «размахнулся и хрястнул Перхушу кулаком в лицо» (I, с. 222), «размахнулся и отвесил Перхуше подзатыльник» (I, с. 240). В романе-сиквеле Платон Ильич **намного успешнее справляется с эмоциями**. «Гарин <...> умел сдерживать свои чувства и контролировать предпочтения» (II, с. 48), – замечает повествователь. **Властность и харизматичность героя передаются с помощью описания его привычек**: покачиваться на титановых ногах (II, с. 15, 44, 366, 339, 531), откидываться в кресле (II, с. 69), раздавать многочисленные приказы и команды (II, с. 36, 119, 123, 124, 128, 152, 339).

Достаточно ярким и оправданным с точки зрения целостности образа признаком являются **издаваемые персонажем звуки**. Платон Ильич **громко хлебает суп** (II, с. 62), **курит**, шумно, как паровоз, выпуская мощную струю дыма (II, с. 69, 139), трубно высмаркивается (I, с. 57, 150, 179; II, с. 371, 451), мочится **громко и обильно** (II, с. 527).

Голос доктора В. Сорокин обозначает как «громкий» (I, с. 219; II, с. 15, 115, 161, 197), **«сильный»** (I, с. 109), **использует выражения** «пророкотал» / «рокотал» (II, с. 28, 33, 47, 89, 154, 178, 210, 216, 279), «прогудел» / «загудел» (II, с. 108, 109, 112, 150), «пробасил» (II, с. 146, 168), «прорычал» (I, с. 48, II, с. 249), «проревел» (II, с. 108, 115, 116, 118). Особо значимы для определения динамики изменения образа два сравнения из романа: «заревел по-русски Гарин на манер протодьякона» (II, с. 153), «откинулся назад, набирая воздуха в грудь, как протодьякон в соборе, и заревел в переулок, как в иерихонскую трубу» (II, с. 525).

Речь главного героя правильна, содержит в основном общеупотребительную лексику, устаревших слов мало (к ним относятся, например, обращения «батенька» (I, с. 6), «любезный» (II, с. 122), «голубчик» (II, с. 228)). Иногда, без затруднения, Гарин переходит на немецкий, а во второй части – ещё на английский, французский, латинский. В «Метели» доктор несколько раз произносит народные изречения, единожды – «своё», оригинальное, ставшее популярным у читателей: «Дураков много. А м*** ещё больше...» (II, с. 140). В сиквеле псевдопословицы и близкие к ним формы становятся самой заметной особенностью в языковых конструкциях Платона Ильича, таковых около полусотни. Какие-то персонаж произносит несколько раз, к примеру, свою любимую «Голод не снег» (II, с. 135, 158, 388).

Другие сочиняет на ходу: «**“Вода – не суша, рот не сушит”**, – **повторял он только что придуманную поговорку, ворочая веслом**» (II, с. 362). **Остроумными оказываются переделки известных изречений, меняющие смысл на противоположный**:

«Пришла беда – запирай ворота!» (II, с. 108) – от пословицы «Пришла беда – отвори ворота»; «**Война – не мать родна...**» (II, с. 299) – от пословицы «**Кому война, а кому мать родна**»; «Весна пришла, но смерть не нашла...» (II, с. 14) – от частушки «**Как за мною смерть пришла – / Меня дома не нашла: / То пирую, то гуляю, / То по ягоды пошла**».

Интересная деталь: в первой части романа Гарин завершает начатую Машей фразу, **включая её в «свою» паремию**: «“Сон...” – произнесла она, презрительно усмехнувшись под своей маской. “Как слон”, – прогудел Гарин...» (II, с. 112). Потом она перекраивает начатую Платоном Ильичом пословицу, подражая его стилю: «“Мда, слово – не воробей...” – “...но мамонт!”» (II, с. 267). В конце произведения Маша уже самостоятельно сочиняет строчку на манер Гарина: «Титановые кости, да? <...> Идут к нам в гости?» (II, с. 529). Это указывает на достигнутое взаимопонимание, ментальную связь героев. А факт недавней публикации В. Сорокиным сборника подобных пословиц и поговорок⁷³¹ подтверждает близость героя и автора: и тому и другому нравится «их псевдонародность, ложная многозначительность».⁷³²

Некоторые импровизации Платона Ильича больше похожи на стихи: «Добро... и родство... но не колдовство...» (II, с. 354), «Тёмное... просторное... но не чёрное... и не обречённое» (II, с. 357). Потрясённый зрелищем человеческих вещей, сваленных чернышами в огромные кучи, доктор начинает декламировать переделанные лермонтовские строки: «Сладкие вершины... гадкие долины... <...> Тёмные равнины... спят в бору сыром... чёртовы дубины... полны свежей мглой...» (II, с. 451). Когда герой удирает из лагеря, пытаясь не отстать от Альбины, «в такт бегу и прыжкам по кочкам» (II, с. 480) шепчет рифмованные строчки: «Пусть болотный кит... ещё поспит... <...> Птичек только не хватало... птичек было здесь так мало...» (II, с. 480). С голодом потомственного интеллигента он набрасывается на любой художественный текст. «Книга не только развлекает, но и в прямом смысле спасает Гарину жизнь»,⁷³³ – отмечает Т. Г. Юрченко. Ещё – врач предпочитает классическую музыку (II, с. 507), в хорошем расположении духа напевает романс С. В. Рахманинова; способен любоваться пейзажами почти в любой ситуации, вопреки обстоятельствам. Все эти познания и склонности свидетельствуют о его **тонкой душевной организации**.

Уже из первой части диалогии понятно, что Платон Ильич человек совестливый. Он до последнего не оставляет надежды доехать в Долгое и исполнить свой врачебный долг. После интимной близости с мельничихой просит Таисию Марковну не уходить из комнаты, хотя осознаёт, что «ему совершенно не хочется с ней разговаривать» (I, с. 105). В состоянии наркотического трипа вполне чистосердечно раскаивается в своих грехах – лжи, злословии, жадности, равнодушии.⁷³⁴ После избиения Перхуши дивится приступу охватившей его ярости. Тем не менее, в «Метели» возвышенные побуждения Гарина сводятся на нет эгоистическими поступками, самым явным доказательством чему служит поведение в ночь смерти хлебовоза: «Доктор, ворочаясь, как медведь в берлоге, не думал ни о лошадях, ни о Перхуше, страшно желая лишь одного – спрятаться от проклятого холода, согреться» (I, с. 277).

В романе-сиквеле Платон Ильич признаётся **медсестре-секретарю**: «Я не доехал, никого не привил. Ноги потерял. Зато стал другим человеком» (II, с. 140). Герой **действительно меняется**, что в одном из интервью подтверждает автор: «Он отморозил не только ноги, но и какую-то худшую часть своего характера, интеллигентского, эгоистичного. <...> Я бы сказал, что он стал мудрее и человечнее».⁷³⁵ Доктора не оставляет чувство вины за содеянное. Титановые ноги делаются для Гарина «*Die ewige Erinnerung*»⁷³⁶ (II, с. 15). Он **редко видит сны, но если видит, то возвращается в прошлое – в попытке исправить**

⁷³¹ См.: Сорокин В. Г. Русские народные пословицы и поговорки. М., 2020.

⁷³² Волчек Д. Голод – не снег – Владимир Сорокин о путешествии доктора Гарина...

⁷³³ Юрченко Т. Г. «Важно лишь не сходить со своего пути»: новый роман Владимира Сорокина «Доктор Гарин» // Вестник культурологии. 2021. № 3 (98). С. 65.

⁷³⁴ Е. А. Полева справедливо указывает на концентрацию в указанном эпизоде евангельских аллюзий. См.: Полева Е. А. Сотериологическая проблематика в повести В. Сорокина «Метель» // Вестник ТГПУ. 2017. № 11 (188). С. 229.

⁷³⁵ Волчек Д. Голод – не снег – Владимир Сорокин о путешествии доктора Гарина...

⁷³⁶ Вечным напоминанием (нем.).

свои ошибки, об этом свидетельствует пригрезившееся в альпийском санатории (II, с. 79–84), в доме Матрёны Саввишны (II, с. 348), в самолёте-истребителе (II, с. 510). Благородство Платона Ильича проявляется в эпизоде переправы через Катунь, когда с риском для жизни ему приходится вернуться, чтобы сопровождать бути (II, с. 117), в помощи Ананию, юному каменщику-инвалиду (II, с. 122).

Реакция на происходящее выгодно отличает доктора от других персонажей. Платон Ильич отдёргивает руку, когда её пытается из благодарности поцеловать патриарх клана часовщиков (II, с. 122). «С сумрачным изумлением» глядит на готовящихся к дуэли Political beings Сильвио с астрологом-черногорцем Моно (II, с. 182). Приходит в замешательство при виде женских слёз (II, с. 338). В сложных ситуациях Гарин не единожды демонстрирует чувство собственного достоинства, горделивую отвагу, отказываясь прятаться и принимая огонь на себя: перед прицелом анархиста Самуила (II, с. 153), в схватке с бригадами (II, с. 153), на допросе у Данилы Карловича Сугрובה (II, с. 154) и др. А ещё В. Сорокин, внук лесника,⁷³⁷ показывает экологически ответственное поведение протагониста, сообщая о казалось бы незначительных подробностях ужина Гарина в сосновом бору: «...побросав цыплячьи кости в костёр» (II, с. 390), «сунул пустую банку в сумку» (II, с. 390).

Находясь в любовной связи с Машей, Гарин всеми силами старается быть верным. Ему удаётся уклониться от соблазнительного предложения в лагере адептов-анархистов (II, с. 122), отказаться от посещения борделя с Ван Хонгом (II, с. 174), не пойти на ужин к *большой* женщине (II, с. 346). Разумеется, измены доктора носят сугубо вынужденный характер: сначала его заманивает к себе в спальню Матрёна Саввишна, якобы для оказания врачебной помощи, затем чернуха Альбина вынуждает Платона Ильича оплодотворить её, пообещав организовать побег. «Для Гарина половые акты с женщинами разных размеров и разной природы, я бы сказал, носят, в основном, терапевтический характер»,⁷³⁸ – замечает автор. Осмелимся возразить: как истинный герой-любовник, персонаж не просто проникается к «пациенткам» симпатией, но искренне наслаждается принудительной близостью.

Определённая динамика прослеживается и в отношении персонажа к религии. В «Метели» он не замечает иконы, равнодушно наблюдает за транслируемой церковной службой (I, с. 93); судя по выделенности фрагмента, эти факты важны для автора. Ещё не отойдя от наркотического опьянения, Платон Ильич экстатически крестится, восторженно рассуждает о великом чуде – подаренной Создателем жизни. А действительно серьёзно молиться начинает тогда, когда осознаёт безысходность ситуации. В «Докторе Гарине» протагонист в подавляющем большинстве случаев просит Бога не за себя, а за Машу. Либо пытается с помощью духовной практики обрести в себе спокойствие – «чтобы не сойти с ума и не впасть в отчаяние» (II, с. 457). Лишь в конце своего долгого пути, сидя в трамвае, иступлённо желая освободиться от обвалившейся на него «метафизической гадости» (II, с. 515), герой начинает читать про себя все известные молитвы. И вскоре разыскивает возлюбленную.

Уже в «Метели» показывается профессионализм Гарина: врач без труда помогает привести в чувство избитого до полусмерти Дрёму, «ловко» орудует бинтами, фиксируя сломанный полоз.

В романе «Доктор Гарин» становится известным, как складывалась карьера Платона Ильича: Берлинский университет, который юноша не закончил из-за поверхностного отношения к учёбе, питерский медфак, подработка в морге, должность уездного врача в глухой провинции. В конечном итоге Гарин делается медицинским светилом. В экспозиции, когда повествуется об утреннем обходе пациентов «Алтайских кедров», главврач предстаёт

⁷³⁷ Об этом см.: *Архангельский А.* «Пятеро маяковских и четверо конных»: первое интервью Владимира Сорокина в «постгаринский период»...

⁷³⁸ Там же.

как гуру: виртуозно определяет состояние здоровья подопечных, угадывает тончайшие нюансы в их поведении, мастерски владеет своей чудодейственной дубинкой, стремительно отражает атаки буйнопомешанных, сохраняя при этом удивительную невозмутимость. Во время скитаний Платон Ильич избавляет от недуга прекрасную Анархию, *маленькую* богиню, выращенную в инкубаторе жён, потом *большую* Матрёну Саввишну (правда, диагнозы этих дам по-сорокински пикантны, связаны с телесным низом, и болезни лечатся соответствующими методами). В лагере чернышей Гарин облегчает страдания десятков зеков, преодолевая бесчисленные трудности. В «Метели» высказывания доктора о своих задачах были исполнены натужного пафоса: «Жизнь честных тружеников в опасности! Это, братец, государственное дело. Не имеем права мы с тобой назад повернуть. Не по-русски это. И не по-христиански» (I, с. 48–49). В романе чувства персонажа передаются с помощью несобственно-прямой речи, повествование пронзительно в своей лаконичности: «**выбился из сил, леча и успокаивая**» (II, с. 455), «во время лечения он забывал о плохом» (II, с. 443), «когда же он смотрел на свои руки, обрабатывающие язвы, зашивающие раны, накладывающие повязки, внешний уродливый мир исчезал» (II, с. 457).

Оказавшись на воле, Платон Ильич ни минуты не сомневается в том, что продолжит работать доктором. После всех пережитых испытаний он начинает осмысливать свой путь в медицине не просто как способ быть полезным ближним, заниматься любимым делом и самореализовываться. Для него становится очевидной роковая ответственность медиков за грехи человечества: «**Трещина растёт угрожающе... Кто за это расплачивается? Мы, врачи. Все вопросы – к нам**» (II, с. 157).

Крупные писатели сознательно формируют, а затем разрушают стабильную определённую характерности. Тем не менее, почти на всех уровнях художественного текста можно обнаружить признаки, свидетельствующие об отношении автора к своему герою. Чем объёмнее произведение, тем вероятнее возможность совпадения концептуально важных параметров.

Образ Гарина тщательно проработан, психологически достоверен, целен. Платону Ильичу присущи как положительные, так и отрицательные черты, но первых на порядок больше. Регулярно повторяющиеся детали портрета, неизменные аксессуары, специфические мимика, жесты, речевые особенности позволяют читателю воспринимать персонажа как знакомого, близкого, «настоящего». Реалистичности помогает добиться описание изъянов во внешности, упоминание натуралистических подробностей, обрисовка поведения в очень разных ситуациях. Доктора нельзя назвать рыцарем без страха и упрека: он, как все, подвержен искушениям, способен испытывать страх, отчаяние, ярость, впадать в депрессию, стонать и рыдать. С другой стороны, В. Сорокин щедро одаривает Гарина качествами, которые выгодно выделяют его на общем фоне. Это великодушные, прямота, решительность, благородство, упорство, брутальность, харизматичность, эрудированность, высокий профессионализм, тонкая душевная организация и проч.

Преобразование Платона Ильича в протагониста ведёт к тому, что ему передаются некоторые черты, которыми в первой части дилогии наделён народный праведник Перхуша (от больших рук, бороды – до развитой интуиции и восприимчивости к надматериальному). В «Докторе Гарине» писатель заставляет героя продолжить сложный путь, измениться к лучшему, чтобы найти непростое счастье,⁷³⁹ осознать провиденциальную суть своей профессии и красоту божественного порядка. Показательно, что последний роман скандального писателя-концептуалиста завершают слова полюбившегося автору персонажа: «Это наш мир. Самый лучший мир во Вселенной» (II, с. 535).

⁷³⁹ В. Сорокин убеждён, что финал романа счастливый. См.: *Архангельский А.* «Пятеро маяковских и четверо конных»: первое интервью Владимира Сорокина в «постгаринский период»...

ГЛАВА ВТОРАЯ

Проза про Паровозова: рассказчик, стиль, обстоятельства

Книги Алексея Моторова – нечастый в литературе 2010-х случай единодушного признания и критиками, и широким читателем. Уже первая (2012) книга Моторова «Юные годы медбрата Паровозова» попала в лонг-лист премии «Большая книга», удостоилась «Приза читательских симпатий» премии НОС, была признана «книгой месяца» по версии книжного магазина «Москва». На обложках его постоянно допечатываемых книг⁷⁴⁰ – отзывы Олега Дормана, Линор Горалик, Льва Рубинштейна, Максима Кронгауза.

В чем причина народной любви? «Постсоветская литература не так богата на симпатичных запоминающихся персонажей, как хотелось бы, но герой романов Алексея Моторова, молодой медик Лешка Паровозов, начинающий свою профессиональную карьеру в смутные времена распада СССР, определенно из числа этих немногих», объясняет критик Галина Юзефович⁷⁴¹.

В этих словах – квинтэссенция заглавного образа и сюжета, с которыми интересно разобраться подробнее.

Прежде всего, обратим внимание на символическую связь имен автора и героя. Книги Моторова – беллетризованные воспоминания о себе самом. «Паровозов» – прозвище, которое ему дали на заре карьеры коллеги по реанимации.

«Я – медбрат. Ходячее недоразумение. Мне уже двадцать два. В этом возрасте все приличные люди институты заканчивают, планы на жизнь строят. А я прячусь от старых знакомых. Ведь разговор обязательно скатится – кем и где работаю. А так не хочется говорить, что в больничной иерархии я нахожусь на самой низкой ступени»⁷⁴².

Паровозов работает медбратом в реанимации Седьмой городской больницы, в свободное время пытаюсь готовиться к экзамену в медицинский. Свободного времени оказывается немного: «Постепенно выяснилось, что при таком графике ни о какой более-менее пристойной подготовке в институт и речи быть не может. [...] Вместо короткого и необременительного этапа я получил тяжелую работу за гроши с отчетливой перспективой деградации. Ловушка захлопнулась».

Однако трагедии не случилось, уже в следующей фразе герой признается: «Но мне и правда очень нравилась медицина, я и думать не хотел не то что о смене профессии, но даже о том, чтобы поменять реанимацию на более спокойное место. [...] ...да и кличка моя здешняя – Паровозов – мне почему-то нравилась».

Обретение не статуса – судьбы, прозвища, перемещение в иное пространство – все это чистой воды мотив инициации, как его описал В.Я. Пропп. В описанных им примерах юноша уходит из семьи в таинственный опасный лес, в глубине которого прячется избушка на курьих ножках. Лес, избушка – все это пространства, пограничные между жизнью и смертью. Как, в сущности, и больница.

Разнообразные «испытания», сопутствующие вхождению во взрослую жизнь, составляют сюжет первой книги про Паровозова. Жанр романа воспитания здесь – только художественная рамка. Что поместилось внутри?

⁷⁴⁰ За 10 лет вышло три тома: «Юные годы медбрата Паровозова» (2012), «Преступление доктора Паровозова» (2014), «Шестая койка и другие истории из жизни Паровозова» (2021).

⁷⁴¹ Что купить на книжной ярмарке «Рассвет» // Meduza. 16 октября 2021. URL: <https://clck.ru/34mRyN> (Дата обращения 14.09.2023).

⁷⁴² Здесь и далее текст цитируется по: *Моторов А. Тот самый Паровозов. М., 2020.*

Перо и скальпель

Все писавшие про Моторова отмечали, что он продолжает традицию классической русской «врачебной прозы». В первую очередь булгаковской с ее описаниями злоключений молодого медика. Сходство, однако, неполное.

«Записки юного врача» рассказывают про повседневную жизнь земской больницы и одного из ее работников. В отличие от Паровозова, главный герой вообще не назван по имени, служит вдалеке от столиц. Жизнь его полна тоскливых и в то же время душераздирающих подробностей об операциях, пациентах, тонкостях их лечения. Как замечает исследователь, «в "Записках" есть повествовательное бравоирование резкостью медицинских описаний»⁷⁴³ – все эти «кругообразно и ловко, как опытный мясник, острейшим ножом полоснул бедро» и т.д.

Есть подобные описания и в «Юных годах...» – как без них, если речь о реанимации? «Со стороны все выглядело, конечно, дико, неподготовленному смотреть – кондрашка хватит. Лежит больная с распахнутой грудной клеткой... Кровищи море, Суходольская качает рукой сердце, а Гилин обшивает вокруг моего вставленного в левый желудочек пальца, который я вытаскиваю по мере ушивания».

Однако Моторов далек и от очерковости, и от физиологизма. Логику повествования у него определяет не физиологический очерк, а скорее медицинская байка: важно не только что было, но и как рассказано.

Вот, скажем, как описана неизбежная коррупция в российских больницах: «Деньги, конечно, брали. Рисковали, но брали. [...] Среди врачебных специальностей есть традиционные, представителям которых давали всегда. Это урологи и гинекологи. Не поблагодарить их почему-то считалось неприличным. Достаточно было посмотреть на стоянку машин у нашей больницы. Время от времени получали хирурги, делясь с анестезиологами. Терапевты, как и невропатологи, в среднем прозябали. Травматологи довольствовались традиционными бутылками. Мне кажется, что хуже всех приходилось реаниматологам. Во-первых, с такой специальностью особо не подхалтуришь. Не станешь же в свободное от работы время реанимировать граждан за деньги».

В сущности, это законченный художественный фрагмент со своей внутренней логикой. Рассказчик начинает с очевидной констатации («Деньги, конечно, брали»), переходит к менее очевидной широкому читателю классификации «коррупционеров» и заканчивает эффектной, как и положено в финале, шуткой.

Не компромисс (без кавычек)

Преображение факта в курьез, случай, анекдот – отработанная в русской прозе технология. Ближайшим литературным «родственником» Паровозова тут оказывается уже не Булгаков, а Довлатов. В житейском смысле их профессии различны (один газетчик, другой медбрат), в литературном же весьма близки:

- Обыгрывание имени автора в качестве узнаваемой повествовательной маски (Моторов – Паровозов, Довлатов – Далматов);
- Беллетризация специфических, не известных посторонним обстоятельств работы;

⁷⁴³ Сухих И. Сны Михаила Булгакова. Сон первый: гибель Дома // Зарубежные записки. 2007. № 10. URL: <https://clck.ru/34mSrF> (Дата обращения 14.09.2023).

- Тяготение к малым эпическим жанрам, устной импровизации (Довлатов, по многочисленным воспоминаниям, был отличным рассказчиком; для Моторова толчком к созданию книг послужила переписка в соцсетях, о чем еще скажем ниже).

Но есть и существенное различие. Герои «Компромисса» и «Паровозова» легко превращаются в читателей этих книг, узнавая себя в изображенных ситуациях. При этом читатели Довлатова далеко не всегда были этому рады. Как замечает Александр Генис, «"Компромисс" в Таллине читают как письмо Хлестакова в "Ревизоре"»⁷⁴⁴. Читатели, они же герои Моторова, относятся к рассказам о себе куда благосклоннее⁷⁴⁵. Дело, вероятно, не в том, что описанное им льстит, а в том, что Паровозов, описывая себя и окружающих, не предьявляет реальности счет.

Это не значит, что он всем доволен. Порой он недоумевает, как на целые годы застрял на работе медбрата, почему вообще выбрал эту профессию: «Я ведь, сколько себя помню, всегда боялся врачей, не говоря уж об этих страшных инструментах. Ну и как же так получилось, что я в свои детские страхи окунулся с головой? Самое интересное, что я полжизни работаю по больницам, а подобный вопрос возник у меня почему-то только сейчас». Однако в восприятии Паровозовым своей работы, статуса, места в жизни нет ощущения компромисса, которое создает напряжение довлатовской прозы.

Обыкновенная история

Лучший способ понять прозу Моторова – не искать в ней все новые интертексты, а вслушаться в оригинал. На кого похож автор? А рассказчик? Что они сами об этом думают?

«Наверное, я как-то неправильно живу, но у меня никогда не было героев, как примеров для подражания. Кумиров не было. Конечно, я был бы не против играть на гитаре как Ричи Блэкмор, оперировать как Бакулев, а харизму иметь как у Челентано, но каждый должен прожить свою жизнь. Про своё поколение, а это десяток-другой миллионов человек, точно не смогу сказать, кто там на кого равнялся»⁷⁴⁶. Это суждение автора Моторова.

«Интересно, а я тогда для чего живу? Слишком сложный вопрос. Тогда так: для чего я работаю? Я работаю в реанимации. Даже сейчас я продолжаю числиться в нашем отделении. [...] Я работаю в реанимации потому, что это наиболее подходящее место для моего характера. Здесь результат труда быстрый и наглядный, а лечебный процесс, слава богу, не зависит ни от самого больного, ни от его родни, все предписания и назначения выполняются в срок и в нужном объеме. Но я же ничуть не лучше остальных. И так же, как все, оборзел и расслабился. Да взять хотя бы мой лишний перекур или чаепитие, у них же особая цена здесь, где смерть человека – обыденное дело». Это мысли медбрата Паровозова.

В названии первой книги Моторова обыграны узнаваемые формулы классической прозы: «Детские годы Багрова-внука» и т.д. Но не меньше ее сути отвечает другое название – гончаровское. История жизни Паровозова – обыкновенная история, разыгранная, правда, в необыкновенных обстоятельствах реанимации.

Понятие «необыкновенный» имеет тут свои границы. Читатель готов поверить в случай неожиданного воскрешения пациента, на котором Паровозов учил делать

⁷⁴⁴ Генис А. Довлатов и окрестности. М., 2021. С. 90.

⁷⁴⁵ «Я никогда не считал себя писателем – лишь автором автобиографических книг, но это и не совсем мемуары, а скорее беллетристика. [...] Раз никто из моих героев на меня до сих пор не обиделся, значит, точно не мемуары» (Алексей Моторов: «Важно осуществить детскую мечту именно в юности» // URL: <https://clck.ru/34ni8o>, дата обращения 14.09.2023).

⁷⁴⁶ Алексей Моторов: «Каждый должен прожить свою жизнь» (интервью) // URL: <https://clck.ru/34ngUL> (Дата обращения 14.09.2023).

внутрисердечные инъекции мыльной водой⁷⁴⁷. Но не готов – в призрачный образ живущего в больничном подвале Минотавра⁷⁴⁸. Дело, видимо, в том, что истории Паровозова, говоря позоценковски, взяты «из материала жизни», а не материала литературы.

На страницах «Юных лет» недаром возникает коллега Евгений Лапутин – тоже писатель, всем авторам предпочитавший Набокова: «Его почти сразу стали печатать. Первая повесть была в "Юности". Очень похоже на то, что он ценил в литературе. Красивые слова, мастерская прорисовка фраз. А мне почему-то всегда хотелось, чтобы он написал о нашей больнице. О врачах, медсестрах, больных, обо всех тех событиях, забавных и трагических. Тут такой кладезь сюжетов, на сто лет хватит. Умел бы я, как он, обязательно писал бы только об этом».

Он и пишет – обыкновенную историю.

Сюжет первой книги Моторова имеет телескопический эффект: это серия припоминаний, вырастающих друг из друга. То и дело автор оговаривается: «Сразу еще один интересный случай вспомнил. Про еду, охоту-рыбалку и капитана милиции»; «Вот историю вспомнил. Которая, правда, абсолютно ничего в нем [Лапутине] не раскрывает и никак его не показывает. Ну что уж тут поделаешь, у меня почти все истории такие».

Выбор иной формальной структуры в двух последующих книгах не столь важен. «Преступление доктора Паровозова» не столько про «преступление», которое служит сюжетным стержнем, сколько про пионерский лагерь «Дружба» – опять серия припоминаний. Третья книга вовсе не имеет сюжетной мотивировки, рассыпаясь на два десятка рассказов и небольшую повесть. Определение жанра уходит на второй план, размывается: «Моторов тоже врать умеет. Но если пишешь мемуары – то врать нельзя, если роман – то не сочинять глупо. Правда, я не писал ни то, ни другое. Я просто развлекал одну свою бывшую коллегу»⁷⁴⁹.

Словом, от книги к книге цельность восприятия не нарушается – перед нами тот же рассказчик с узнаваемой интонацией. Источник ее – не письменная (уводящая к Набокову), а устная речь. На слова о развлечении бывшей коллеги стоит обратить внимание.

Чувство нормы

⁷⁴⁷ Достоверность «параллельной» больничной реальности определенно оценивается по иному счету. Моторов признается: «Мне несколько раз доводилось быть консультантом в медицинских сериалах. То, что мне попадало, мало того что недостоверно (люди ленятся просто в поисковой строке термин набить), так еще и драматически очень слабо. Я специально написал для сериала, в котором был консультантом, два эпизода, которые вставил реальные диалоги, которые случаются в операционной, в реанимации. Мне заявили, что "так не бывает", я потом коллегам врачам этот отзыв зачитывал» («Ночью тайно щупал пульс у тещи»: Интервью Алексея Моторова // URL: <https://clck.ru/34niCo> дата обращения 14.09.2023).

⁷⁴⁸ «А Минотавра, живущего в нашем подвале, я придумал еще и потому, что чувствовал, как эмоционально тупею. Везешь покойника в два часа ночи. Свет горит еле-еле, ты один, подвал 700 метров длиной. Впереди какие-то тени, сзади никого, а мне почему-то не страшно. И вот я пытался сам на себя нагнать жути, чтобы опять превратиться в того юношу, который мог зарыдать от сентиментальной книжки. Так появился образ чудища, которое для меня стало воплощением всего самого плохого, что может быть в таком месте, где болеют и умирают люди. [...] Кстати, многие говорили, что этот образ совершенно лишний» («Палец в сердце вставлял, аминазином кололи – это правда или врут?») Медицинские истории Алексея Моторова (интервью) // URL: <https://clck.ru/34nggx> дата обращения 14.09.2023).

⁷⁴⁹ Там же.

В 2012 году автор этой статьи написал заметку «Рождение романа из музыки блога»⁷⁵⁰. Вышла она еще до первой книги Моторова. Спустя 10 лет признаю, что именно трилогия про Паровозова – лучший пример взаимообогащения соцсетей и прозы.

«Все началось с соцсетей. Я нашел там людей из прошлой жизни, и меня начало распирает от нахлынувших воспоминаний. Я в то время уже работал с нормальным графиком, у меня бывало свободное время. И я начал развлекать одну нашу бывшую сотрудницу реанимации, с которой мы совпали буквально на год: она пришла, когда я уже увольнялся. Я четыре месяца подряд писал ей письма о случаях, которые бывали до ее прихода. Потом все перечитал и подумал – надо же, книжка получилась целая!»⁷⁵¹.

Важно, что хотя общение протекает в невиданном прежде виртуальном пространстве, оно укладывается в привычный, насчитывающий сотни лет формат частной переписки и по сути своей не публично. Это спонтанно организованная творческая лаборатория.

«Хотя сомнения были, я ведь ничего раньше не писал. Даже никогда не вел дневников. Максимум – истории болезни на работе казенным языком, письма другу из армии или маме – из пионерского лагеря. Я и за компьютер садился в основном во второй половине дня, когда, как и у многих, появляется настроение вести душевные разговоры, беседы. Не знаю, как насчет Божьего промысла, могу сказать, что меня вело особое настроение – хотелось поделиться и с самим собой, и с моим гипотетическим собеседником»⁷⁵².

Настроение – важное слово для моторовской поэтики. Родившись из переписки, книги сохранили ее непосредственность. Конечно, они привлекают темой (разве не интересно знать, что в голове у представителей профессии, с которой мы все имеем дело чаще прочих?), но в еще большей степени – тоном повествования.

«Описание "той стороны баррикад", особенно если оно хорошее и честное, всегда будет привлекать. Без излишней сентиментальности, но и без жути, от которой уже тошно. Мне кажется, доброе начало в литературе очень важно. [...] Думаю все же, что цинизм – это самое простое и не самое верное»⁷⁵³.

Вот главная причина заслуженной популярности историй про Паровозова. Во врачебной прозе Моторова вынесены за скобки и чеховская апатия, и булгаковская тоска. Остается нормальная жизнь незлого, не задавленного тяжелой работой, честного человека.

«Я пытаюсь вызвать у читателя ощущение нормы... Одним из таких серьезнейших ощущений, связанных с нашим временем, стало ощущение надвигающегося абсурда, когда безумие становится более или менее нормальным явлением... Значит, абсурд и безумие становятся чем-то совершенно естественным, а норма, то есть поведение нормальное, естественное, доброжелательное, спокойное, сдержанное, интеллигентное, – становится все более из ряда вон выходящим событием... Вызывать у читателя ощущение, что это нормально, – может быть, вот в этом заключается задача, которую я предварительно перед собой не ставил, но это и есть моя тема».

⁷⁵⁰ *Оробий С.П.* Рождение романа из музыки блога // Homo Legens. 2012. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/homo-legens/2012/1/rozhdenie-romana-iz-muzyki-bloga.html?ysclid=ln8stzwwfq8551181479> (Дата обращения 14.09.2023).

⁷⁵¹ «Ночью тайно шупал пульс у тещи»: Интервью Алексея Моторова // URL: <https://clck.ru/34niCo> (Дата обращения 14.09.2023).

⁷⁵² «Сейчас сложно быть просто писателем»: интервью Алексея Моторова // URL: <https://clck.ru/34niGu> (Дата обращения 14.09.2023).

⁷⁵³ «Палец в сердце вставлял, аминамином кололи – это правда или врут?» Медицинские истории Алексея Моторова (интервью) // URL: <https://clck.ru/34nggx> (Дата обращения 14.09.2023).

Это не Моторов, это Довлатов⁷⁵⁴. Однако в полной мере слова применимы к трилогии про Паровозова. Вот почему эти истории рожают терапевтический эффект: «Самая обширная категория [читателей книг про Паровозова] – почему-то женщины, которые пережили какие-то трагические события. В первые три года я получал от них очень много писем – что они были в депрессии, а моя книжка показалась им такой жизнеутверждающей. А вторая категория – родители, чьи дети после прочтения моей книжки пошли учиться на врачей или медсестер»⁷⁵⁵.

Что ж, «каждый должен прожить свою жизнь...».

Шкловский говорил Чудакову, что лучшее, что он придумал в теории сюжета, – это два слова: «предлагаемые обстоятельства». Когда-то молодой человек Моторов с некоторым удивлением обнаружил, что уже который год работает медбратом. Но дело не только в том, чтобы принять предлагаемые обстоятельства. Дело в том, чтобы найти в них себя. В этом секрет и хорошо прожитой жизни, и хорошо написанной книги.

⁷⁵⁴ Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М., 1991. С. 93.

⁷⁵⁵ «Ночью тайно щупал пульс у тещи»: Интервью Алексея Моторова // URL: <https://clck.ru/34niCo> (Дата обращения 14.09.2023).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Поэтика болезни: тексты и контексты

(«F20» Анны Козловой и «Безбожный переулок» Марины Степновой)

Русской критике не хватает жанра отложенной рецензии. Как часто, соблаздившись острым сюжетом или актуальным поводом, торопишься побыстрее отреагировать на новинку, тогда как уместнее было бы дать книге время, за которое она обрстет реминисценциями, усилится переключками, встроится в контекст — станет сложнее, а часто и умнее автора.

Роман Марины Степновой «Безбожный переулок» вышел в 2014-м, роман Анны Козловой «F20» — в 2016-м, оба были замечены читающей публикой (а роман Козловой — и жюри «Нацбеста»), но оба достойны большего внимания, и именно в паре. Будучи переизданы «Редакцией Елены Шубиной» в мае 2021 года, они дают повод сказать о своем (прежде неотмеченном) сходстве. Обе книги посвящены «королеве душевных болезней» — шизофрении. Безумие в них становится материалом искусства, притом прихотливо организованным. А главное, сюжеты романов будто дополняют друг друга, показывая две стороны одной медали.

У писателей и психиатров куда больше сходства, чем кажется на первый взгляд. И те, и другие — «инженеры человеческих душ». И те, и другие описывают душевные тайны. А значит, прежде всего имеют дело с разнообразными языковыми играми:

«Одна из самых уязвимых сторон науки о душевном здоровье – точность диагностики. Психиатрический градусник пока так и не изобрели, и до сих пор диагноз, связанный с психикой, ставится на основании "показаний" самого пациента, его близких и очевидцев "ненормального" поведения. А такие описания очень субъективны и дают большой простор для интерпретации. И порой больных от здоровых не могут отличить не только простые люди, но и сами психиатры»⁷⁵⁶.

Ну а если душевный недуг становится сюжетом, простор для интерпретации еще больше. Особенно если речь идет о самой сложной психиатрической болезни, нередко сопровождающей людей творчества.

Но по порядку.

Главная героиня «F20» — девочка Юля, в начале истории ей девять, в конце — 15, и она больна шизофренией. Нерв истории спрятан уже в третьей фразе повести: «В чемоданчиках с генами, которыми нас с Анютиком одарили, были сломаны замки, но поначалу это не бросалось в глаза»⁷⁵⁷, и, как гласит предшествующая ей фраза, «начиналось все неплохо». Упоминание нормы появляется уже в первом абзаце, чтобы стать сигналом тревоги («Все нормально — говорил папа, напиваясь»), впоследствии звучащим неоднократно: «В то, что все может сложиться нормально, бабушка изначально не верила», «Пса звали Лютер, и ожидать, что с ним все нормально, было бы, по меньшей мере, наивно».

Страдающая опасной, непредсказуемой болезнью героиня ее поначалу не чувствует, зато хорошо чувствует, что с рождения оказалась в опасном, непредсказуемом пространстве с истеричной матерью, ее сумасшедшим сожителем, бросившим семью и лишь изредка возникающим отцом, недоброй бабушкой, псом, который то и дело норовит вцепиться в лицо, убийством этого пса, алкоголем, припадками родительского гнева — так что, когда младшая сестра начинает слышать голоса и с ней случается первый приступ, представления старшей о норме уже серьезно поколеблены:

«Анютик впала в ступор, она не отвечала на вопросы и разговаривала только с Сергеем. Но это понимала я, а остальные ничего не знали про Сергея и смотрели на нее как

⁷⁵⁶ Варламова Д, Зайниев А. С ума сойти! Путеводитель по психическим расстройствам для жителя большого города. М., 2020. С. 23.

⁷⁵⁷ Здесь и далее текст романа цитируется по: Козлова А. F20. М., 2020. Курсив мой. – С.О.

на сумасшедшую. [...] Психиатр, мужчина лет сорока с несколько обвисшим лицом, терпеливо ждал. Я стояла перед ним в окровавленной пижаме, под ногами крутилась Долли и истерически гавкала. **Что такое быть нормальной, проносилось в моей голове, и почему Анютик — ненормальная?** Она слышит голоса и хотела выкинуться в окно. А мама? Она, что, нормальная? И аэробика, и лежание в кровати — это все нормально? А папа? Он поджег маму и Анютика, он хотел, чтобы они умерли — неужели эти люди могут считаться нормальными, а Анютик — нет?»

Вскоре, однако, первые очевидные симптомы болезни чувствует и она сама:

«В тот вечер мы с мамой смотрели телевизор до ночи. [...] Видимо, я заснула перед телеком, и мама отнесла меня в кровать. Во всяком случае, проснулась я именно там, среди ночи, очень хотелось писать. Я встала и пошла в туалет. Вернувшись в комнату, я увидела себя, лежащую на кровати».

Болезнь пришла и развивается по одной ей понятной жуткой логике: с визитами погибшего соседа сверху, голосами в голове. Важно, что история болезни тут вписана в сюжет взросления — с первым сексом, первыми нелепыми любовниками, ссорами, расставаниями, попытками понять что-то важное о любви. Секса в романе много — неопытного, болезненного, смешивающего брезгливость с возбуждением, случающегося либо у подростков, либо у стариков, что трактуется как «странная и болезненная альтернатива любви, близости, пониманию, потребность в которых неизменно натывается на пустоту»⁷⁵⁸.

Это сюжет взросления, но именно слово «взросление» стоит взять в кавычки и рассмотреть внимательнее. Сюжет-то идет своим ходом, героиня влюбляется/целуется/ссорится/занимается любовью/выпивает, одни напряженные события сменяются другими, и с точки зрения подростковой инициации все вполне логично (линия с одноклассником Мареком). Но логичен ли явно несообразный с возрастом героини, будто задним числом «включенный», меланхолически-остраненный тон повествования? Представьте себе главного героя шахназаровского фильма «Курьер», телепортировавшегося в роман «Пролетая над гнездом кукушки» — такова рассказчица в «F20». Нарратив столь эмоционально-нейтрален, что даже в самых жутких сценах жуть не столько описана, сколько зафиксирована:

«То и дело поскользываясь на размокшей глине, я подошла к могиле Марека. Слова вдруг исчезли, но не так, как если бы я не знала, что сказать, а так, словно я вообще не умела говорить... Я вспомнила, как мы с Мареком занимались сексом. Вот, что непоправимо, — подумала я. Вот, чего никогда уже не будет — этого ощущения. Я могу носить Марека в себе, могу поселить его у себя в мозгу, говорить с ним, плакать о нем, но я больше не почувствую его руки, его член уже точно в меня не войдет, теперь он будет распухать, разлагаться, и тлеть, и кормить червей. Меня тянуло на могилу, и я легла на нее... Я рыдала, размазывая по лицу слезы, дождь и глину».

Обращает внимание и нарочито рассудительная, синтаксически безукоризненная манера речи малолетней главной героини и ее еще более малолетней сестры:

«— Замолчи! — оборвала меня Анютик. — Не говори никому! Самое тупое, что ты можешь сделать, это рассказать про то, что с тобой происходит, маме или бабушке. А особенно врачам!

— Но я же не в себе! — сказала я. — Я не могу так жить...

— Притворяйся нормальной — это все, что ты можешь сделать. Как и я. Если ты поддашься им, тебя заберут в дурку. А это самое страшное...

— Но тебя же вылечили!

— Ты совсем, что ли? — Анютик даже рассмеялась. — Это вылечить нельзя. Меня кололи до того, что пена изо рта шла, а потом я просто сказала, что голоса исчезли. Если бы

⁷⁵⁸ *Макеенко Е.* Доктор сказал «ништяк» // Литературный портал «Горький», 2016, 18 октября. URL: <https://gorky.media/reviews/detskiy-doktor-skazal-nishtyak/> (Дата обращения 14.09.2023).

я не сказала, они бы меня и дальше кололи. — Она внимательно на меня посмотрела. — Если бы от шизы существовало лекарство, был бы хоть один, кто вылечился. Но таких нет».

Так, может быть, сестры и есть единственные по-настоящему повзрослевшие в этой истории? Один из критиков замечает: «Читая "F20", начинаешь сомневаться в том, что ее героиня больна. А может, все дело в том, что не совсем здоровы окружающие?»⁷⁵⁹. Нет, в том-то и ужас, что и окружающие не адекватны, и героиня больна — просто она видит мир как есть. Как, кстати, и другие безумцы вроде страдающего шизофренией отчима Толика, который, однако, «отличался от всех нормальных людей какой-то странной способностью видеть сквозь вещи. Самую суть», и сестры Анютика, заявляющей: «Может быть, я и не вижу связей в жизни, но только потому, что их нет». И чем богаче болезненный бред героини, тем прозрачнее для нее реальность:

«— Ну что, — задумчиво произнес вахтер, — умерла моя Миленочка.

С этим было не поспорить.

— Н-да... — протянул Павел Петрович, — а она ведь до последнего чистоту хранила... Может, и не померла бы, если б не это.

— Вряд ли, — сказала я.

Павел Петрович вдруг повернул ко мне какое-то спекшееся, картофельное лицо с белесыми, злыми глазами.

— Что "вряд ли", пигалица! — заорал он.

— Вряд ли не померла бы, — объяснила я, — она бы все равно померла. Как и вы помрете, и я. И все остальные»

И растерянный отец, и выбитая из колеи уходом бойфренда мать Юли, и знакомая старуха, решившаяся на потерю девственности, и лишивший ее девственности вахтер — все они слышат циничный, но честный приговор, разоблачающий их «нормальность». F20 играет роль портала, то погружающего героиню (а с ней и нас) в кошмар общения с невидимыми друзьями, то вышвыривающего в самую что ни на есть подлинную реальность, где «безумцы» если не мудрее, то честнее «здоровомыслящих», а на деле растерянных, запутавшихся в собственных иллюзиях людей:

«Как только я слышу про человеческие отношения, долг, семью, бескорыстие, я сразу понимаю, что человек и секунды в себе не копался, и ему так страшно, что он все что угодно сделает, лишь бы перенести внимание с себя на тебя. Как будто это ты лично ответственна за галиматью, заваренную у него в башке обществом. [...] В отличие от всех остальных я понимаю, что дело не во мне, а просто так устроен мир. Именно мир, мама, я не иллюзии, за которые ты хватаешься. **Я и есть реальность, и я никому не нужна.** Потому что непонятно, как меня можно вынести, не свихнувшись и не впад в отчаяние».

Согласно общепринятым представлениям, шизофреник теряет связь с реальностью, но больная шизофренией героиня заявляет, что она и есть реальность. Противоречие? Смотри с какой стороны посмотреть. В 2011 году философ Вадим Руднев выпустил книгу «Введение в шизореальность»: под шизореальностью там понималась повседневная реальность, противопоставленная невидимой подлинной реальности чистых смыслов, которая и соответствует миру шизофреника. По Рудневу, «истина и сознание являются иллюзиями человеческой психики, своеобразными механизмами защиты от реальности, которая, по-видимому, настолько сложна, что без этих "темных очков" человек на нее смотреть не может»⁷⁶⁰. Героиня Козловой снимает очки.

В финале она — скорее с мертвыми, чем с живыми. Мы оставляем ее на кладбище, куда Юля приехала с отцом на могилу погибшего возлюбленного. Последняя реплика — не из уст человека, а из случайно замеченной на могиле книжки: «Она лежала на скамейке, ветер перебирал желтые страницы... Там было написано: "Жизнь стоит прожить, и это утверждение является одним из самых необходимых, поскольку если бы мы так не считали,

⁷⁵⁹ Шаталов А. Странные люди // Коммерсантъ, №24 от 31.05.2017. С. 10.

⁷⁶⁰ Руднев В. П. Против истины. М., 2017. С. 5.

этот вывод был бы невозможен, исходя из жизни как таковой"». Утешит ли эта максима героиню? Убедит ли читателя?

В романе Степновой история болезни дана с альтернативной точки зрения — врачебной, но менее драматичной от этого не становится. Ведь это история про то, как талантливый врач просмотрел шизофрению своей возлюбленной, в буквальном смысле оказался ослеплен любовью. В этом смысле она напоминает сюжет о роковой эстетической слепоте, свойственной, скажем, Самсону Вырину в интерпретации Михаила Гершензона. Напоминает, впрочем, с оговорками. Роковым незнанием страдает главный герой, но не читатель, который может своевременно обратить внимание на тщательно подготавливаемую автором трагическую развязку.

Итак, в центре повествования — врач-терапевт Иван Огарев, в 2011 году ему 43 года. Перед нами весь *curriculum vitae*: детство, отрочество, юность, зрелость... судьба. Биографический пунктир: ненавидел отца, занимался спортом, угодил в армию, во второй «мед» попал случайно, но выучился и стал преуспевающим частным доктором, женился на регистраторше со смешным именем Антошка, но потом без оглядки влюбился в молодую девушку Малю, что однажды пришла к нему на прием. Огарев бросает семью и работу, ездит с Малей по Европе и совсем не обращает внимания на ее эксцентричность. Разгадка приходит слишком поздно: Маля выбрасывается из окна; то, что она была больна шизофренией, Огарев узнает уже после ее гибели.

То, что Огарев — врач, имеет принципиальное значение; по сути, весь роман может быть прочитан в свете максимы «Врачу, исцелися сам». При этом Огарев не только выдающийся диагност, но и любитель изящной словесности, то есть читатель в квадрате, да еще наделенный «литературными» именем-отчеством (Иван Сергеевич: «всего лишь пустая реминисценция», спешит уточнить автор) и фамилией. Стихи, причем трагические, сопровождают его и в конце концов становятся паролем, сближающим с Малей, ср.:

«Огарев вдруг почувствовал, что плачет — все теми же неотвязными стихами Жоржа Адамовича. О том, что мы умрем. О том, что мы живем. О том, как страшно все. И как непоправимо»⁷⁶¹.

«"И сирень зацветает. / И сирень зацветает. / И сирень зацветает на левой груди у нее". Огарев пробормотал это вслух наконец-то, и Маля немедленно, точно заглядывала через плечо в ту же книжку, продолжила — и ладонь, как суденышко, тонет в крахмаленых юбках. Огарев остановился. Этого не может быть. [...] Ты не можешь знать эти стихи, твердо сказал Огарев. [...] Он подошел к ней вплотную и, впервые ничего не боясь, обнял... Даже на морозе Малины губы были горячими и живыми. *Она откликнулась*».

В защиту Огарева, впрочем, стоит сказать, что он волей автора изначально лишен полноценного права голоса: повествование организовано в форме несобственно прямой речи, так что автор, хоть и дает Огареву слово, то и дело перехватывает инициативу, смешивает мысли героя с «объективным» повествованием. В результате читатель, а не Огарев, обращает внимание на то, что Маля читает роман со зловещим названием («Отягощенные злом, похвасталась она. Любишь? Огарев кивнул»). Читателю, а не Огареву, авторское сравнение Мали с «увлекательнейшей книжкой» кажется столь многозначительным. В книжке этой, однако, «десятки страниц — десятки! — были либо вырваны, либо вымараны так, что сквозь фиолетовые, с нажимом каляки-маляки можно было разобрать лишь несколько слов, которые никак не складывались в осмысленную фразу».

Вся интрига романа держится на двусмысленности «плохой/хороший читатель/диагност». Так, первый вопрос Огарева, когда Маля приходит к нему в клинику на прием и он путает ее с подростком, оказывается бессознательно точным: «Где ваши родители? Девушка растерялась, Огареву даже показалось — испугалась, как будто он безошибочно нащупал чувствительную точку, которую она старательно скрывала от

⁷⁶¹ Здесь и далее текст цитируется по: *Степнова М.* Безбожный переулоч. М., 2020. Курсив мой. — *С.П.Оробий*.

других». В финале окажется, что девушка в самом деле скрывала зловещую семейную тайну — с богатым, но постоянно отсутствующим отцом, с исчезнувшей матерью, с сопровождающей ее с самого детства болезнью. Но случайный вопрос разрешится комически («Дети до восемнадцати лет могут приходить на прием только в присутствии родителей... Она засмеялась и — без приглашения, совершенно свободно — села в смотровое кресло»), и первый — но, прямо скажем, не самый актуальный — диагноз будет поставлен:

«Огарев вдруг расхотел вдаваться в неаппетитные объяснения... Просто написал на листке названия капель... Она не нравилась ему все-таки, эта пациентка. Нет, не нравилась. Беспокоила. *Что-то в ней было не так. Только Огарев никак не мог понять — что именно*».

Не только диагноз поставлен — состоялась неизбежная встреча и зародился роман, что приведет сначала к разводу Огарева с женой, а потом и к трагедии. Здесь важен еще один врачебно-читательский опыт главного героя. Один из блестяще поставленных когда-то студентом Огаревым диагнозов включал определение границы абсолютной тупости сердца. В тот момент, когда Огарев в больнице ставил этот диагноз, дома умирала его мать. Две эти подробные сцены описываются параллельно, их кодой становится та же «абсолютная тупость сердца», вновь упоминаемая в связи с тем, что отец Огарева в тот вечер не явился ночевать. Через много лет Огарев, ненавидевший отца, повторит его судьбу, заведя любовницу и чувствуя невероятную тяжесть выбора:

«Сердце колотилось, прыгало за грудиной, смешивая все диагнозы в один. Вот так и случаются ранние инфаркты — от невозможности сделать выбор, от самого выбора, от того, что — что бы ты ни выбрал — все равно придется жалеть. И только в самом лучшем случае — самого себя. *Абсолютная тупость сердца, вспомнил Огарев и впервые в жизни вдруг посочувствовал отцу*».

«Безбожный переуллок» можно назвать романом о пронизательности — правда, по иронии судьбы она оказывается безадресной. Огарев любит тело Мали, но не обращает внимание на странности ее поведения. Жена Огарева Аня с детства способна различать в толпе безумцев по характерным нимбам у них над головами. Особенно яркий нимб она видит над головой Мали, но не догадывается, что та — пациентка Огарева. Впрочем, с пронизательностью рифмуется и новая влюбленность Огарева — он понимает, что только Маля способна разглядеть его по-настоящему:

«Никому не нужен был сам Огарев. Белый халат словно превращал его в невидимку. Но эта девушка в сером сарафане — она его видела. Именно его. Смотрела на него — как на человека. [...] Он был живой. Мужчина сорока двух лет. Крепкий, несмотря на две ежедневные пачки сигарет и выжигающий изнутри огонь... Это было невероятно. Огарев ударил по тормозам и засмеялся. Аня мотнула испуганно головой, вцепилась обеими руками в ремень безопасности. Осторожнее! Ты что, не видишь?! Огарев — видел. Теперь — точно видел. [...] Под пальцами впервые были не лимфоузлы, не сочленения, не воспалительный процесс — жизнь. Он столько лет дотрагивался до других только для того, чтобы исцелить. Совсем забыл, как это бывает».

Вот ключевое противоречие: герою нужно выбирать между ощущением жизни и ее диагностированием, между чувством и знанием, между духом и буквой. Этот ход оказывается патовым. Маля разглядела в Огареве человека — и тем самым оживила его. Он отключил в себе врача, не разглядел в Мале шизофрению — и потому упустил ее. Однако финал «Безбожного переуллка» амбивалентен, как и финал «F20». После самоубийства Мали Огарев возвращается в Италию и там понимает, что «совершенно, абсолютно счастлив... Теперь — просто человек». Это понимание рифмуется с советом, который много лет назад студент Огарев получил от несостоявшейся возлюбленной — между прочим, патологоанатома:

«Умереть надо человеком, Иван Сергеевич. Понять себя, прислушаться. Важное в этой жизни разглядеть. Для себя важное. А у врачей на это никогда не хватает времени. Мы неправильно умираем. А это важно. Правильно умереть. Человеком».

Через много лет эта врач будет вскрывать тело Мали: круг замкнулся, все акценты расставлены. «Безбожный переулочек» начинается как история про врача, а заканчивается историей про человека — вернее, про «человеческое, слишком человеческое».

В обоих романах шизофрения становится повествовательной призмой, меняющей состав описанной действительности. Козлова предлагает взгляд изнутри, взгляд пациентки: диагноз F20 — это погружение в реальность, которую выдержит не каждый. Степнова предлагает взгляд извне, взгляд врача, который становится слеп к обстоятельствам, закрывает глаза на реальность. И девочка Юля, и Огарев — участники трагедии, которая разыгрывается против их воли. Это трагедия в античном, софокловском смысле, хоть и в современных обстоятельствах. С ней ничего нельзя поделать, зло уводит героев с собой, прочь от мира.

И все-таки читателю не отделаться от странного впечатления: персонажи находят не меньше, чем теряют. Ведь утрачивают они не разум, а иллюзии — о себе и о других.

«Жизнь стоит прожить, и это утверждение является одним из самых необходимых...»

«Умереть надо человеком, Иван Сергеевич. Понять себя, прислушаться...»

Как сказано о том же у одного из самых жизнелюбивых современных писателей, безумие есть норма, если оно позволяет сбежать из горящего дома⁷⁶².

⁷⁶² Быков Д. Записки сумасшедшего охотника из подполья мёртвого дома // Литература, №5(802), май 2013 года. URL: <https://ru-bykov.livejournal.com/1757286.html/> (Дата обращения 14.09.2023).

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Страницы русской медицины XIX века в романе М.Степновой «Сад»

Сюжеты, рассказывающие о врачебной практике, занимают, как известно, важное место в мировой литературе. В русской же литературе традиция изображения врача интенсивно стала развиваться с XIX века и открыла нам ряд интересных образов медиков.

Доктор Вернер, интеллектуал, скептик, диагност общественных болезней современности из романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Медики Лопухов и Кирсанов в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?», практики, общественники, «новые люди», воплощающие в своей жизни теорию «разумного эгоизма». Осознание общественной пользы заставляет их заниматься естественными науками.

Евгений Базаров из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети», нигилист, признающий лишь то, что можно воспринять пятью органами чувств, отрицающий любовь, искусство.

А. П. Чехов создает целую галерею врачей: Топорков («Цветы запоздалые»), Коваленко («Случай из практики»), Старцев («Ионыч»), Дорн («Чайка»), Астров («Дядя Ваня»), Чебутыкин («Три сестры»).

В. В. Вересаев («Записки врача»), А. И. Куприна «Чудесный доктор», медики в произведениях М. А. Булгакова «Записок юного врача», «Собачьего сердца» дополняют ряд экспериментаторов, взыскующих ответы на вечные вопросы бытия.

Русская литература дает разные вариации положительного образа советского врача, продолжающего линию «чудесного доктора». Это героиня В. А. Каверина – ученый Татьяна Власенкова, чье становление характера и опыт научных открытий в области микробиологии описаны в произведении «Открытая книга»; герои В. П. Аксенова, медики Алексей Максимов, Владислав Карпов и Александр Зеленин из романа «Коллеги», которые спорят о предназначении врача – «отбивать людей от атак смерти»; хирург Владимир Устименко из трилогии Ю. П. Германа «Дело, которому ты служишь», «Дорогой мой человек», «Я отвечаю за все», ставящий свое призвание выше всего в жизни, и др.

И в современной русской литературе не снижается интерес к врачу и медицине: Людмила Улицкая «Казус Кукоцкого», Евгений Водолазкин «Лавр», Марина Степнова «Сад».

Главный герой романа «Сад» – земский врач Григорий Иванович Мейзель выступает в романе в роли доктора, воспитателя, наставника младшей дочери князей Барятинских, Натальи (Туси). Его судьба раскрывается на фоне объемного исторического времени: от эпохи царя Ивана Грозного до девяностых годов XIX века.

В произведении привлекает внимание один из реальных фактов из жизни России первой трети XIX века – эпидемия холеры 1831 года. Это ключевой эпизод, сюжетная точка, к которой стягиваются важнейшие линии романного повествования. И прежде всего с ней связана рефлексия главного героя, его психологический конфликт, именно эпизод холерных дней в Петербурге определяет особенности отношений Мейзеля с миром.

Автор воссоздает историю проникновения холеры в Петербург, изнурительную борьбу врачей эпидемией, подробно описывает погромы и убийства врачей.

В XIX веке было немало эпидемических болезней. Но холера среди них занимает совершенно исключительное место. Потери, которые она принесла, сопоставимы с масштабами жертв социально-политических катаклизмов.

На протяжении почти целого века холера была в центре внимания огромного количества людей, и не только врачей. Эта болезнь вызывала суеверный страх, провоцировала народные бунты, вселяла сомнения в силу медицинской науки.

По подсчетам ученых, в течение XIX века, начиная с 1823 года, холера вторгалась на территорию России восемь раз: 1823, 1829, 1830, 1837, 1847, 1852, 1865 и 1892 год. Болезнь не сразу уходила, она держалась в разных районах подолгу: это могло длиться от четырех до пяти лет, а иногда даже до двенадцати лет. В каждом из этих периодов можно отметить

несколько эпидемических волн, связанных обычно или с новым заносом холеры из соседних стран, или с распространением ее из сохранившихся от прошлого года очага внутри страны.

По существу, в Российской империи имел место длинный ряд эпидемий, разбросанных на огромной территории и растянутых на тридцать три холерных года.

Официальные данные Медицинского департамента Министерства внутренних дел показывают яркую и страшную картину распространения холеры в России. Специалисты, историки медицины, предполагают, что эти цифры, как все официальные данные о заболеваемости в то время, весьма неточны и сильно преуменьшены, тем не менее они дают некоторое представление о размерах опустошения, производимых холерой, и ужасах, сопровождавших ее нашествие.⁷⁶³

В период второй пандемии, как показывают статистические исследования Медицинского департамента Министерства внутренних дел, 1831 год был самым тяжелым: поражено холерой 48 губерний, заболело 466 457 человек и умерло 197 069. Этот страшный холерный год по количеству потерь превзошел только 1848 год. Тогда, в 1848 году, болезнь проникла в 49 губерний, заболевших было 1 742 439 человек, а умерших – 690 150 человек.⁷⁶⁴

О серьезности холеры можно судить по газетным заметкам другого периода, конца XIX века, например в «Таганрогском вестнике» или «Донской пчеле». «Донская пчела» (№53) от 1892 года 5 июля помещает информацию из Таганрога: «городская управа, в видах предупреждения появления и развития в городе холеры, обратилась по постановлению санитарного комитета к проживающим в городе студентам-медикам 5 курса с просьбой об оказании помощи в санитарной деятельности».⁷⁶⁵

Выпускались отдельные брошюры, посвященные холере. Например, в фондах Таганрогского музея-заповедника хранится небольшая книга «Азиатская холера», которую составил земский врач Г. Я. Тарабрин. Книга выпущена в 1892 году (холерный год) в Таганроге окружной типографией. В ней описываются симптомы проявления болезни, виды холеры, причины появления холерных эпидемий и способы ее распространения и т.д. В этой же брошюре Тарабрин пишет: «Граждане, обращаемся к вам, рассчитывая на ваш здравый разум и добрую совесть. Холера есть пагубная и убийственная эпидемия, – с ней нужно бороться, как каждому отдельному человеку, так обществу и правительству».⁷⁶⁶

История распространения холеры в Петербурге, описанная в романе «Сад», интересна не только как эпидемия, случившаяся на территории Российской империи, она интересна общественной реакцией на нее. Позже характер этого настроения точно определил А. П. Чехов, комментируя очередную волну этой болезни в письме к Суворину от 3 июля 1892 г.: «Холера ползет всё выше и выше, но вяло и нерешительно. Нет города, где число заболеваний в день простиралось бы до 200. Всё 7 да 8, и только в Астрахани и Баку считают десятками и в итоге подводят сотню. Газеты пишут много вздора, но в общем делают много. “Новое время” держит себя в холерном отношении прекрасно. Статьи д-ра Галанина вполне удовлетворительны. Публика в городах встревожена, да и в деревнях уже начинают уныло поговаривать насчет холеры. Опасность преувеличена, холера не так страшна, как ее малюют, но что-то гнусное, угнетающее и марающее есть в самом слове холера. Будь у болезни другое название, тогда бы меньше боялись».

Но все-таки нехорошо. В прошлом году голод, теперь страх. Жизнь берет много от народа...».⁷⁶⁷ На борьбу с народным бедствием встала вся российская общественность и, в первую очередь, земские врачи.

⁷⁶³ Гамалея Н.Ф. Собрание сочинений. Т. V, М., 1953. С. 203

⁷⁶⁴ Подробнее об этом: Васильев К.Г., Сегал Л.Е. История эпидемий в России (материалы и очерки) / Под ред. проф. А. И. Метелкина. М., 1960.

⁷⁶⁵ Алферьева А.Г., Кожевникова Е.А., Коноплева Е.П., Малых И.В., Шипулина О.А., Щеглова С.А. Таганрог и Чеховы. Таганрог, 2003. С. 462.

⁷⁶⁶ Там же. С. 462.

⁷⁶⁷ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. V. С. 88.

В 1830-1831 годах рассчитывать на понимание и способность преодолеть панику среди населения не приходилось. Прежде всего, это объяснялось тем, что плохо знали, как лечить холеру. И потому страх спровоцировал страшную волну агрессии. Иван Романович фон дер Ховен (1812-1881) генерал-майор, писатель, был свидетелем жизни Петербурга в период холеры, и в том числе, свидетелем холерного бунта. В своих мемуарах он пишет следующее: «По обнаружении генерал-губернатором известия о появлении холеры в столице, немедленно было приступлено к устройству больниц.

В грязном, тесном и смрадном переулке на Сенной площади была устроена центральная холерная больница, в которую полиция всех заболевших холерой в домах свозила насильно, против их воли и желания, что и послужило поводом к серьезному волнению народа на Сенной площади, которое кончилось тем, что больницу разбили, больных вынесли на кроватях на площадь, доктора, фельдшера и аптекаря убили и прислугу разогнали».⁷⁶⁸ В романе сцена погрома описана с мельчайшими подробностями: «С 22 июня прошло всего четыре дня. Бунт уже был. Оскаленные пасти, пот, ор, рев. Братцы, все на Сенную! Бей! Дави! Лекаря врут, никакой холеры нету! Прокатились по Садовой, перекипая, захлестывая собой переулки. Больница была разгромлена – вот эта самая. Всех врачей перебили. Из окон вышвыривали. Больных растащили по домам, некоторых – уже мертвыми. Потом перекинулись дальше, озверелые, перепуганные, перли густой, жаркой толпой...»⁷⁶⁹; «Холерная больница была разгромлена.

Ом-м-м! Ом-м-м! Ом-м-м!

Два дня назад вставленные рамы, дубовые, несокрушимые, были высажены грубо, скотски, на всех трех этажах. Белые сочные обломки торчали, будто сломанные кости. Тихо поскрипывала, едва держась за уцелевшую петлю, дверная створка. Вторая валялась рядом, неподалеку, безжалостно израненная топором.

Несколько искалеченных кроватей.

Кочерга, согнутая дугой, измазанная с заостренного конца чем-то серо-красным и облепленная человеческими волосами.

В щепу разнесенная табуретка.

Инструменты. Тазы.

И стекло. Много стекла – пласты, лезвия, осколки.

Ничего не отражающие. Тихие. Залитые свежей, живой еще кровью».⁷⁷⁰

М. Л. Степнова осмысляет опасную ситуацию и акцентирует внимание на человеческой психологии: реакциях и поведении медиков (опытных и молодых) и обычных людей, которых пугает распространение болезни.

Автор вводит в произведение фигуры ярких представителей русской медицины первой половины и середины XIX века (Матвей Яковлевич Мудров, Александр Михайлович Быков, Христофор Иванович Гельман, Дмитрий Дмитриевич Бланк, Александр Дмитриевич Бланк).

С древнейших времен врач был фигурой сакральной: он целитель, знахарь, ведун, лекарь. С течением времени фигура врача приобретает все большую общественную значимость, он не только исцеляет, он ведет речь о воспитании. Особенно это прослеживается в деятельности медиков начала XIX века.

Среди упомянутых в романе имен самым ярким, пожалуй, является имя Матвея Яковлевича Мудрова – военного врача, профессора Московского университет. В своих речах, обращениях к студентам, он всегда подчеркивал общественную роль врача. 30 июля 1809 года на торжественном собрании Московского университета он выступает с речью, где

⁷⁶⁸ Ховен И. Р. Холера в Санкт-Петербурге в 1831 году // Вестник университета имени О.Е.Кутафина (МГЮА). 2017. № 2. С. 195.

⁷⁶⁹ Степнова М. Л. Сад. С. 140.

⁷⁷⁰ Степнова М. Л. Сад. С. 143.

призывает своих слушателей быть «усердными сынами отечества, мужаться в бранях»⁷⁷¹ ввиду того, что «дух времени есть дух брани».⁷⁷² Мудров воспринимает свое профессиональное дело как служение отечеству и как поединок, борьбу. В романе он погибает в результате поединка с холерой. Умирает от болезни, с которой боролся.

Дмитрий Бланк: согласно сюжету, именно он обнаруживает первого заболевшего в Петербурге. Для Степновой важен этот факт, поскольку Дмитрий Бланк родной брат Александра Бланка, дедушки Александра и Владимира Ульяновых, фигуры которых появляются в повествовании.

Мотив врачевания, борьбы с физическим недугом перерастает парадокс – в мотив борьбы с режимом, в стремление исцелить общество через кардинальное изменение его с помощью кардинальных же средств, через теракт, физическое уничтожение человека, олицетворяющего власть: все это раскрывается в сюжетной линии, связанной с Александром Ульяновым, с его решением принести себя, фактически, в жертву во имя людей, их спасения («Я люблю вас и потому не могу поступить иначе»)⁷⁷³ и, наконец, его гибелью на виселице). Происходит трансформация, перерождение мотива исцеления в мотив разрушения. Почему, каковы причины этого явления? На наш взгляд, в романе не найти ответ на эти вопросы.

Только фиксируется этот драматичный факт.

Степнова дополняет и расширяет культурологические смыслы, связанные с фигурой врача через рифмующиеся судьбы Мейзеля, Бланка, Мудрова с судьбами Саши Ульянова, Виктора Радовича и др. Мотивы спасения и исцеления преодолевают узко медицинские смыслы и начинают сопрягаться с мотивом исторической судьбы России. Врачи, изначально связанные с христианским контекстом, а именно с идеями жизни и воскресения, в модернистском мире романа так и не реализуют их. Врач или погибает от рук взбесившейся толпы (Бланк), или становится жертвой болезни, с которой ведет борьбу (Мудров), или малодушно отступает (Мейзель). Болезнь, но только уже не в физическом ее смысле, а в социально-философском, социокультурном смыслах не преодолевается. Она принимает иные формы.

М. Л. Степнова не вписывает своего героя-врача в ситуацию исторически переломного времени, не сопрягает его судьбу с судьбой нации, как это делали ее предшественники (например, Б. Л. Пастернак в романе «Доктор Живаго»). И тем не менее история борьбы врачей с холерой в Петербурге 1831 года, занимающая в романе по объему немного места, через сюжетные сцепления судеб героев, которые происходят на протяжении всего произведения, приобретает широкое социально-историческое обобщение. Современный прозаик ведет повествование о судьбе России, о ее трансформации и, как нам видится, намекает на будущие глобальные события, которые произойдут в 1917 году.

⁷⁷¹ *Российский Д.М.* Очерк истории возникновения и развития медицинского факультета Московского университета в период до Великой Октябрьской социалистической революции // Вестник Московского университета. 1947. № 10. С. 91.

⁷⁷² Там же. С. 91.

⁷⁷³ *Степнова М. Л.* Сад. С. 167.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Поэтика болезни в романе Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него»⁷⁷⁴

У романа Сальникова счастливая судьба. В 2016 году он вышел в журнале «Волга», то есть был обречен на сравнительно узкий круг читателей, но оказался на книжном сайте Bookmate, был запеленгован критиками Еленой Макеенко и Галиной Юзефович, издан в «Редакции Елены Шубиной», вошел в финал «Большой книги», удостоен приза критического жюри премии «НОС» (2017) и премии «Национальный бестселлер» (2018) и не оставил равнодушным, кажется, ни одного критика, одних отворотив «аморфностью», других очаровав «сюрреализмом». По нему поставлен фильм и спектакли.

Современная русская проза богата и на колоритных врачей (от травника Арсения из романа Евгения Водолазкина «Лавр» до доктора Гарина из сорокинской «Метели»), и на колоритных пациентов (от девочки Юли в романе Анны Козловой «F20» до девушки Мали в романе Марины Степновой «Безбожный переулок»), но «Петровы», судя по обширной критике и многочисленным проявлениям читательской любви в соцсетях, стоят наособицу. В чем привлекательность описываемого на четырех сотнях страниц гриппозного морока? В том, что за ним скрывается прочная повествовательная схема.

Ни жив, ни мертв?

Чтобы ее описать, надо взглядеться в разбросанные по тексту детали. И так, накануне Нового года молодой автослесарь Петров возвращается домой на троллейбусе. Он чувствует, что заболевает гриппом, видит, что салон прямо-таки кишит разнообразными чудаками, вообще часто встречающихся Петрову в транспорте, а потом, стоя на задней площадке и глядя в окно, замечает, что следом за троллейбусом едет катафалк, а в нем рядом с водителем сидит знакомый Петрова Игорь. И хотя «кроме имени Игоря, Петров вообще ничего про него не знал»⁷⁷⁵, этот человек то и дело встречается Петрову на жизненном пути, причем силе его обаяния решительно никто не может противостоять. Вот и теперь «Петров и его троллейбус были остановлены [...] упирившийся, улыбающийся смущенно и что-то смущенно и протестующе мекающий Петров был пересажен в катафалк» и «минут через семь они уже чокались с Игорем пластиковыми стаканчиками над крышкой гроба и проливали водку на гроб».

Кошунственность трапезы в дальнейшем лишь усиливается

- макабрическим юмором («Будь моя воля, — признался Игорь, — я бы его [покойника, которого везет катафалк. — С.О.] останки до тридцать первого где-нибудь попрдержал и посмотрел, как они его тридцать первого закапывать будут, а потом на праздник спешить»; «Чиполлино у них тут сдох, что ли, — выразил неудовольствие Игорь»),
- описанием окружающего героев пространства (в магазине, куда Игорь и Петров заходят за выпивкой, «на каждом углу висели маленькие хвойные веночки, как будто в память о многочисленных усопших гномиках»),

⁷⁷⁴ Раздел написан С.П. Оробием.

⁷⁷⁵ Здесь и далее роман цитируется по изданию: Сальников А. Петровы в гриппе и вокруг него. М., 2018. Курсив мой. — С.О.

- обликом персонажей («Под пальто у Игоря оказался костюм, похожий на похоронный, словно он успел стащить его у покойника в «газели»),
- игрой слов (инициалы Игоря — Артюхина Игоря Дмитриевича — складываются в аббревиатуру «АИД», в неслучайность чего собутыльники демонстративно не верят: «— Ты опять про эту лабуду со своим Ф.И.О? — догадался Виктор Михайлович. — ...Это ведь ничего не значит совершенно»),
- многозначительными намеками, пока неясными читателю («Игорь говорил, что Петров — неблагодарный человек, что Игорь достал ему жену чуть ли не из самого Тартара»).

Когда же Петров пытается усомниться в загробной странности происходящего («А там точно труп у вас в машине, или вы сговорились, чтобы меня поугагать?»), странный приятель легко развеивает его сомнения:

«— Когда вернешься, сам посмотри, — усмехнулся Игорь, — там реально труп в костюмчике. Мужик какой-то. Но я бы на его месте хотел, чтобы меня немного на этом свете вот так вот задержали. Ты бы разве отказался?».

К концу первой главы такая реплика уже не кажется случайной. Если во время совместных приключений в катафалке и вне его вестником из Тартара кажется один Игорь, то вскоре миру живых перестает принадлежать, кажется, и сам Петров. Наутро после застолья он просыпается

«в том самом вчерашнем катафалке и даже вчерашний гроб находится в салоне [...] холодок пробежал бы Петрову по спине, а может, даже и пробежал, но Петров *не почувствовал его*, потому что *сам был холоден*, как эскимо, давно, видимо, еще во сне, *миновав несколько стадий замерзания*. Петров хватился себя и понял, что *не испытывает ни малейшего признака какого-либо похмелья*, кроме того разве, что чувствовал *некую отстраненность своего сознания от своего тела*, не полную отстраненность, нет, а некий едва заметный люфт между телесным и умственным... Сразу же вся география вчерашней поездки стала понятна Петрову так, что *он увидел себя в этой географии как будто бы сверху*, хотя при этом смотрел, как автобус проезжает как будто бы мимо, но останавливается при виде возможных пассажиров. [...] Петров пошел по ходу автобуса, раскуривая сигарету. Из-за того, что за ночь в горле скопилась всякая простудная дрянь, первая затяжка была какой-то *тухлой, с запахом подгнившего мяса*».

Словом, судя по этим деталям, Петров, сам того не понимая, просыпается мертвым. Другие подробности указывают на то, что он давно принадлежит потустороннему миру. По долгу профессии большую часть рабочего времени автослесарь Петров проводит *в яме*, что отмечается неоднократно. Во время застолья с Игорем Петров пытается вспомнить сколько-нибудь веселые истории про свои рабочие будни, истории оказываются не такими уж занятными, «но это было бы все равно лучше, чем просто отмалчиваться в ответ на язвительные требования Игоря, оставляя впечатление, что *ничего человеческого в боксе не творится*, а лишь крутятся *бездушными* людьми *мертвые* гайки».

Петрова и знаки смерти

Вернувшись наутро домой, к жене и сыну, то ли живой, то ли мертвый Петров тут же оказывается на грани разоблачения — от него исходит запах, «похожий на запах формалина, и какой-то еще непонятной отдушки».

«— Фу, ну и запахок от тебя, — сказала Петрова, когда Петров повесил дубленку на вешалку. — Ты что, в морге пил и там же спал?»

— Почти, — ответил Петров, внутренне ужасаясь силе обоняния жены. — Там долгая история. Там Игорь и все такое.

— Это вообще настоящий Игорь, или это твой воображаемый друг?»

Этот вопрос напрашивается и у читателя. Впрочем, отложим пока разговор об Игоре: семья Петрова не менее странна. О жене Петрова мы к этому моменту уже знаем из разговора Петрова с Игорем, причем упомянута она в привычном им макабрическом контексте. Петрова работает в библиотеке, там собирается литературный кружок, участников которого Петровой «так жалко», что «хочется заколотить их в конференц-зале и сжечь библиотеку, чтобы они не мучились». Кроме того, Петрова совершенно определенно не принадлежит человеческой реальности и постоянно вспоминает о мире, из которого явилась. Это создает особую, остраненную точку зрения на мир посюсторонний.

«Тишина — единственное, что нравилось ей в этом мире по-настоящему. С одной стороны, в любом, даже самом шумном месте этого мира все равно было тише, нежели в самом тихом месте *мира, откуда она пришла*, с другой стороны, тишины Петровой было все равно мало, поэтому она выбрала местом работы самое тихое место, какое только можно было представить. Именно в библиотеке или дома, когда были закончены все дела, она *наконец как-то начинала понимать людей* и даже любить их. Она переставала видеть людей, которые с ней работали, или же сына и мужа как *некие подвижные и разговаривающие куски мяса*, ей не нужно было изображать любовь к ним, она и правда начинала чувствовать что-то вроде симпатии, что-то вроде заботы, что-то вроде жалости к ним, и ей хотелось о них заботиться, чтобы они *подольше не начали гнить*, ей становилось тревожно и за сына, и за мужа, что *с ними может что-нибудь случиться*, что она может пересолить еду, и тогда им будет неприятно».

Кроме того, в свободное от работы время Петрова иногда убивает одиноких мужчин. Эта преступная страсть непонятна и ей самой, причем пытаюсь ее для себя объяснить, Петрова апеллирует не к памяти о своем бушующем мире, а как раз к повседневной реальности: «Петрова не знала, какой она была в детстве, [...] она почти точно знала, что ее никто не насиловал [...], знала, что дома ее не били, мать и отчим не давили на нее морально; почему этот пазл безумия так сложился у нее в голове и сложился, или складывается, или сложится тот же пазл в голове ее сына — Петрова не знала, и это ее почему-то мучило. Хотя в том, что она сама делала, она почти не видела ничего плохого, по крайней мере в те моменты, когда холодная спираль крутилась в ее животе». Это ощущение холодной спирали и толкает Петрову на преступления. Однако очередной приступ вызван подступающим гриппом, и жар болезни напоминает о жаре того мира, из которого явилась Петрова: «Она уже представляла, как будет завтра ждать мужа Алины возле парка, [...], как ей будет *и холодно, и жарко* на улице от температуры, [...], как она пойдет в древесную тень за вышедшим из маршрутки мужчиной [...], достанет нож из своего кармана и два раза ударит мужа Алины в область сердца, [...] *спираль сразу же исчезнет*, как будто ее и не было, Петрова даже не оглянется [...] и пойдет себе дворами на следующую остановку, *чувствуя такой жар, будто вернулась наконец в тот огонь, откуда пришла*».

Знаки смерти будто невзначай окружают Петрову:

- отправляясь на охоту за очередной жертвой, она видит на улице малиновый катафалк и считает это хорошим знаком;
- задерживаясь в библиотеке, звонит домой, «чтобы убедиться, что сын уже вернулся из школы и не попался в руки какого-нибудь маньяка или не угодил под машину»;
- «в те моменты, когда температурающий сын ворочался во сне, издавая всякие жалкие звуки» Петровой «хотелось его добить, чтобы он не страдал»;
- капли крови на пальце порезавшегося сына будят в ее сознании жуткую фантазию, в которой «сын был наклонен над раковиной с перерезанным горлом, а вода была включена особенно сильно, поэтому Петрова оглядела кухню и на всякий случай убрала в стол еще и ножницы»;

- и даже обычный визит в поликлинику окрашен в зловещие тона: «На улице Петрова долго отпыхивалась и откашливалась, потому что внутри сдерживала себя, как могла. У нее было чувство, что она вышла не из обыкновенного помещения над землей, а из какого-то подвала, почти бомбоубежища, где все было законсервировано еще с давних времен».

Петров — убийца

Познакомившись с Петровой и опознав в ее приключениях уже знакомые мотивы, читатель оказывается не удивлен, когда в главе «Петров тоже не подарок» сообщается, что убивал и сам Петров (вообще, Петров хоть и не знает про криминальные похождения своей жены, но для комиксов, которые он рисует в свободное время, припас идею «про супергероя женщину, которая днем учит детей в начальной школе, а по ночам режет всяких отморожков»). Итак, несколько лет назад приятель Петрова, графоман Сергей, окончательно разочаровавшийся в отсутствии признания, попросил Петрова убить его. Просьба не встретила возражения — не по причине кровожадности Петрова, а скорее по причине его апатичности: «Опять же, убивать друга тоже было не ахти как хорошо, но если он сам этого хотел, то почему бы и нет? У Петрова даже мысли не возникло, что он что-то делает не так в этой истории».

Многословные жалобы Сергея, многочисленные варианты составляемых им предсмертных записок, разнообразные флешбеки, которыми автор разнообразит эту вставную новеллу, рожают почти комический эффект. Убийство-таки происходит, но отправляясь на него, Петров, как и его жена, ловит себя на чувстве неразличения сна и яви: «На улице было тихо, будто перед грозой, и так же, как перед подступающей грозой, шумели деревья, однако небо было совершенно ясное; Петрову это *казалось продолжением сна*, потому что в здравом уме он ни за что не согласился бы идти куда-то пострелять в человека. [...] Через несколько дней Петров сходил на похороны и больше почти никогда не вспоминал о том, что произошло».

Когда спустя годы сын Петрова, насмотревшись мрачных мультфильмов, спросил отца, правда ли, что возле постели умирающего убийцы собираются привидения его жертв, Петров не знал, что сказать, «потому что сам уже верил, что на его счету нет ни одного трупа. [...] Я никого не убивал и сам ни разу не умирал, так что как-то не довелось проверить». Но если мы твердо знаем, что Петров убивал, то не можем ли допустить, что однажды уже и умер, коль скоро очнулся с утра в катафалке, а накануне пьянствовал с Аидом?

Опять про знаки смерти

Отсвет смерти падает и на третьего члена семьи Петровых — восьмилетнего сына. Он, возможно, причастен к судьбе мальчика, ушедшего с коньками и пропавшего без вести. Из самодельных комиксов отца ему больше всего нравится история про мальчика («тоже троечника, тоже тихоню»), который «едет куда-то с отцом, и за секунду до того, как влететь в выехавший сбоку КамАЗ, его похищают пришельцы [...]. Мальчик выручает пришельцев из неприятностей, ему стирают память и возвращают в ту же самую секунду, откуда забрали. [...] Сыну особенно нравилось то, что пришельцы каждый раз предлагают мальчику остаться у них, а он каждый раз отказывается. Сына как-то нехорошо заводило то, что главный герой может погибнуть».

Но Петров-младший и в самом деле оказывается в шаге от смерти, потому что тоже заболевает гриппом, причем в куда более тяжелой форме. При этом Петрову только его болезнь кажется настоящей, а болезнь Петрова-младшего — игрой, в которую «тот сам отчасти играет и заигрался настолько, что может умереть уже от этой игры, но не может остановиться». Петрова же, сидя у болеющего сына в ногах «в черных шерстяных колготках

и черной водолазке» была одновременно черной и белой, как смерть». Петров-младший впадает в долгий болезненный сон, который его родители путают со смертью. Разбудив-таки сына, Петров «на ватных ногах вернулся в спальню, упал в кровать, колыхнув Петрову, которая тоже будто умерла и даже не подумала просыпаться».

Переживания Петрова на первый взгляд крайне странны: «ему хотелось растолкать жену и рассказать о том, что он сейчас пережил, потому что это было нечто невообразимое, похожее по ощущениям на карусель с огоньками и лошадками в нарядной сбруе». Но только на первый взгляд: переживание страха смерти недаром соотносится с атрибутами детского веселья, ведь на следующее утро Петров везет поправляющегося сына на новогоднюю елку.

Елка и судьба

Праздничная елка в романе возникает дважды, и оба раза имеет судьбоносное значение. Сначала Петров вспоминает, как его самого в детстве водили на елку в Дом культуры, и там ему особенно запомнилась Снегурочка — детская память запечатлела вполне мертвецкий облик: «когда она оказалась рядом, Петров увидел, что **лицо и руки у нее совершенно белые**, таких не бывает у людей. Снегурочка взяла Петрова за руку, **рука у нее была ледяная**», «сейчас-то Петров понимал, что это был всего лишь грим, но тогда, в детстве, эта **бледность** Петрова очень впечатлила». Инфернальность Снегурочки, конечно, не может не быть связана с болезнью. Воспоминание о ней всплывает в самом начале романа, в момент застолья с Игорем, в котором заболевший Петров поневоле принимает участие: гриппозный жар был так силен, «словно та Снегурочка из детства сунула свою руку не в ладонь Петрову, а за шиворот».

О значимости мотива жара и холодной руки мы еще вспомним, а пока обратим внимание, что воспоминание о об этом прикосновении — единственное, которое заставило неотмирную Петрову ощутить родство с семьей: «Однажды они смотрели по телевизору что-то новогоднее [...], и Петров **вдруг стал вспоминать, что как-то ходил на новогодний праздник, и там его взяла за руку Снегурочка**, и рука у Снегурочки была правда холодная, как у настоящей. Сын сидел рядом с Петровым и вдруг почему-то уютно привалился к нему. **У Петровой вдруг подкатил к горлу слезный ком**, она потихоньку ушла в ванную, закрылась (что они делали крайне редко), включила воду и, пытаясь рыдать как можно тише, закрывала себе рот ладонью [...]. **Петрова так и не поняла, что именно ее так разволновало**». Тем не менее, когда сын Петровых заболевает, вопрос о том, ехать или не ехать на елку, обсуждается как странная необходимость: «Тебе же его на елку везти, даже если температура, ты же это понимаешь». Петрова при этом «снова была вся в черном, и сыновья зимняя и гриппозная бледность его отмытых рук и ног особенно была заметна на ее фоне. Увидев эту жалкую бледность, Петров тоже чуть было не передумал ехать».

Однако же поехал, и, дожидаясь сына, вновь встретил Игоря. Это второй судьбоносный момент. Разговор заходит про дурацкий розыгрыш, когда пьяного Петрова положили в катафалк, при этом, беседуя с Игорем, Петров переживает чрезвычайно сложную гамму ощущений:

- неясные мистические воспоминания о той ночи («Память пыталась зацепиться за что-то еще в этой картинке с сугробом, но все ускользала в какую-то небывальщину, в какую-то полную дичь, где Игорь говорил водителю катафалка, что нет никакого покойника у него в гробу, где Цербер приводил душу умершего к телу, где тело оживало и уходило домой, а Петров, не в силах унять карусель от выпитого им спиртного, сидел в снегу и вместо того, чтобы удивляться, пытался унять тошноту, хотя, возможно, это была тошнота чистого ужаса»);

- смесь обиды на шутника и крайнего разочарования в себе самом («Петров понимал, что сам виноват в этом отношении к себе, потому что кто он, в конце концов,

такой? Ни автослесарь, ни художник, ни отец, ни муж, то есть вроде бы и все это вместе, и в то же время не является ничем этим полностью. Он даже вспомнил фразу из Евангелия... про людей, которые *не холодны и не горячи, а теплы*. [...] Он не любил эту фразу, потому что она была про него [...]. Теперь, сидя в машине с Игорем, он *особенно остро почувствовал те руины, в которые обращена была его жизнь*, при том что руин не было, была семья, работа, все были относительно счастливы, но Петров видел именно руины [...] Жизнь Петрова будто нарезали на этапы, и вот он находился в конце одного из этих этапов, а ему казалось, что это конец, совсем конец, *как смерть*»);

• непонимание многочисленных туманных намеков Игоря, утверждающего, что Петров когда-то, ни много ни мало, спас человека («Ты даже счастья моего не можешь представить, когда я узнал, что человек, которого я люблю, спасен. И ребенок мой спасен. Причем если бы ты его специально спасал, ничего бы не вышло так, как нужно. А тут совершенно случайная своевременная рука небольшого человека, уже заболевшего ОРВИ и температурающего...»).

Здесь мы оказываемся на смысловой развилке: в интерпретации Игоря болезнь оказалась спасением, в интерпретации Петрова прежняя, ставшая разочарованием жизнь неотличима от гриппа: «Петрову иногда казалось, что большую часть времени его мозг *окутан чем-то вроде гриппозного бреда* с уймой навязчивых мыслей, которые ему вовсе не хотелось думать, но они лезли в голову сами собой, мешая понять что-то более важное». То, чему читатель был свидетелем на протяжении четырехсот страниц, не было жизнью в ее полном смысле — не потому ли окружено столь многочисленными знаками смерти?

Код романа

Мы оставляем Петрова, везущего сына после елки домой, не разгадавшего намеки Игоря, пытающегося собрать разрозненные слайды воспоминаний о ночи в катафалке и все равно не понимающего, что же тогда случилось. Ответы узнает не он, а читатель, которому осталась последняя глава — о елке, на которой когда-то был Петров, причем увиденной глазами той самой Снегурочки.

Итак, кого же спас Петров? Он спас девушку Марину, игравшую Снегурочку. Марина была беременна от школьника Игоря (того самого), но желала избавиться от ребенка. Спас Петров Марину именно потому, что был не тепел, а горяч — тем гриппозным жаром, о котором шла речь выше: «*Марина едва не вскрикнула от жара, который исходил от его руки, на мгновение ей показалось, что вместо руки ребенка ей подсунули рукоятку горячей сковороды*. Она с облегчением отпустила руку этого мальчика, когда все спели новогоднюю песню и обошли несколько раз вокруг елки, а мальчик всю дорогу смотрел на нее внимательными глазами, будто проверяя, *больно ей от его жара или нет*»).

Читатель, конечно, помнит про «случайную своевременную руку небольшого человека» — это она и есть. Это же прикосновение замыкает всю мотивную структуру романа, показывает ее парадоксальность, а именно:

[1] грипп как болезнь, напрямую угрожающая жизни (и едва не лишаящая ее Петрова-младшего) становится [2] источником оживляющего чувства Марины (метафорически говоря, растапливающего ее холод) жара, [3] способность испытывать который «реабилитирует» Петрова-старшего если не в его собственных глазах (он так и не поймет до конца всех событий, в которых принимал участие), то в глазах дочитавшего роман читателя: [4] мы понимаем, что «маленький человек» Петров не тепел, а все-таки горяч, пусть скорее в курьезном смысле.

Грипп и убивает, замораживая смертным холодом, и оживляет, воспаляя жаром. Он и наводит морок, и проясняет ум. Вся структура романа держится именно на чехарде жизни и смерти, нормы и безумия. И если попытаться вывести повествовательную формулу

«Петровых», то она будет построена по принципу школьной задачи, где ответ зависит от постановки запятой: «жить нельзя умереть». Нужно ли ставить запятую?

Обнажение приема

Понять, почему «Петровы» снискали столь большую (по крайней мере, по утверждениям критиков) читательскую любовь, вообще говоря, несложно. Не только потому, что книга «довольно просто написана: это язык, на котором люди говорят с людьми, а не философы с историософами»⁷⁷⁶. Дело, конечно, в том, что множество развешанных в пространстве романа ружей исправно выстреливают в финале: многочисленные флешбеки выстраиваются в стройную сюжетную линию, совпадение многочисленных, даже самых мелких переключек (скажем, купленного когда-то братом Марины на шесть рублей аспирина, который попадает в карман к Петрову) — почти детективное.

Но некоторая неудовлетворенность все же остается. Проблема, видимо, в том, кто нажимает на курки этих ружей. Вспомним ключевого героя романа — Игоря Артюхина. Он

- внезапно появляется в первой главе в двусмысленной роли редко, но метко возникающего в жизни Петрова знакомого, сыпет макабрическими шутками и авгурскими намеками о своем inferнальном происхождении;
- возникает в предпоследней главе, разъясняя Петрову смысл происходившего пьяной ночью, а на деле еще больше запутывая того темными намеками;
- читателю его роль становится понятна из последней главы (он, напомним, тот самый школьник, от которого забеременела Марина) — но именно роль, природа же героя остается загадочной: «был он какой-то весь самодостаточный, будто никто ему особо и не был нужен, чтобы существовать в маленькой светлой комнатке, пахшей клейстером, с квадратным окошком... Марине казалось, что Игорь вовсе не живет здесь — не толкается на общей кухне, не спит на раздвижном диванчике... — а существует в этой комнатке, как в декорациях фильма»).

«Первый звоночек к "Петровым" был, наверно, еще в школе, после чтения рассказа Борхеса про античных богов, — объясняет автор. — Тогда подумалось: "А в Свердловской области жил бы, наверно, Аид". Почему именно Аид, я не знал. К счастью, логичного ответа на этот вопрос я не нашел»⁷⁷⁷.

Здесь первая причина читательского дискомфорта. В романе, где странно все, Аид из Свердловской области не странен, а нелеп. В мире, который держится на мерцании смыслов, он был бы убедительнее в качестве воображаемого друга, а не античного (почему-то) бога.

Дело еще и в том, что после разбора прихотливо выстроенной мотивной системы мы сталкиваемся с довольно прямолинейным сюжетным ходом, который знали еще древние греки и не прощали даже Еврипиду. Видимо, Игорь воскресил покойника в катафалке,

⁷⁷⁶ Мильчин К. Петровы в grippe и вокруг него: самый неожиданный российский роман года // ТАСС, 26 января 2018. URL: <https://tass.ru/opinions/4902538> (Дата обращения 18.04.2021).

⁷⁷⁷ «Петровы в grippe и вокруг него»: Самый неожиданный роман Алексея Сальникова [Интервью с автором] // Российская газета, № 235, 2017. URL: <https://rg.ru/2017/10/17/salnikov-istoriia-tvoritsia-volej-teh-kto-manipuliruet-tolpami.html> (Дата обращения 18.04.2021).

видимо, он как-то повлиял на то, что однажды Петров познакомился со своей женой... Все это осталось за кадром. Станный (слишком странный) школьник, неожиданный (слишком неожиданный) сосед Петрова по даче, внезапно (слишком внезапно) возникающий в его жизни знакомый, Игорь Артюхин был и остался удобной автору загадкой, богом из машины, вернее — из катафалка. Сквозь мистический туман различимо обнажение приема.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Лучший жанр для пандемии

Русская литература не могла измениться в пандемию.

Русская литература не могла не измениться в пандемию.

Не могла измениться — по разным причинам. Ковид запер людей в своих квартирах, но писатели, как правило, и без того на улицу особо не выходят. Вот, скажем, Джордж Мартин, как только в марте 2020 был объявлен карантин, объявил, что теперь будет сидеть дома и дописывать сагу «Игра престолов». И это вызвало повышенный интерес, стало медийным поводом, поскольку от Мартина именно этого давно и ждут. Но пока не дописал.

Кроме того, ковид столкнул человечество с экзистенциальными вопросами, а писатели от них и так далеко не уходили. Поэтому среагировали очень быстро, никакого ощущения культурной паузы не было. Отряд быстрого реагирования составили поэты и драматурги. Первые поэтические подборки на ковидную тему появились уже в марте. Кроме того, пандемия вдохнула новую жизнь в стихотворение Бродского «Не выходи из комнаты...». В апреле вышла «Пьеса для двенадцати Голосов (субличностей) в самоизоляции» Романа Осминкина, чуть позже — пьеса Евгения Водолазкина «Сестра четырех».

Есть, однако, еще один жанр быстрого реагирования, которому удобно в современном медиапространстве. Это эссе. Оно удобно тем, что легко соединяет в себе злобу дня и литературу в самой концентрированной ее форме. Эссе — это танец мысли, что роднит этот жанр с поэзией («танец»), но и не дает оторваться от прозы («мысль»). Родовое свойство эссе — оригинальность: это детектор нескучного. Оно повествует как раз про то, что НЕ может не измениться.

Эссеист с 40-летним стажем Александр Генис ведет колонку в «Новой газете» и пишет туда о чем хочет, умея подружить факт и метафору. В 2020 году оказалось, что именно такой наблюдатель такому году и нужен.

Речь пойдет о «карантинном» цикле Гениса. Дитя газеты, он родился на глазах у читателей. Первый текст под названием «Болезнь как метафора» вышел 19 марта 2020 года, всего текстов оказалось четыре. Осенью они приобрели не только тематическое, но и композиционное единство, попав под одну обложку сборника «Кожа времени». Там им самое место, потому что этот сборник весь посвящен переменам и современности. «Труднее всего — узнать, услышать, разглядеть, осязать, заметить, поймать и приколоть к бумаге настоящее. У всех на виду и как раз поэтому не всегда заметное, оно превращает нас в современников и оставляет следы на коже. Как татуировка», объясняет Генис. В «Коже времени» коронавирусные тексты собраны в мини-цикл «Карантин»⁷⁷⁸. Наконец, 12 марта 2021 года в «Новой газете» вышло пятое эссе, которое можно считать промежуточным итогом темы, — «Год сурка».

Каждое эссе описывает аспект жизни, который неизбежно изменила пандемия. Вместе с тем эссе — не репортаж, тут авторское «Я» на первом месте, так что неудивительно, что название первого текста «**Болезнь как метафора**» больше говорит не о ковиде, а о писательском методе Гениса. Лучше всего его когда-то описал критик Лев Данилкин: «У Гениса, как у его любимца Павича, есть инстинкт — заткать попавший к нему в поле зрения предмет паутиной собственных метафор, упаковать его в афоризмы житейской мудрости и сдать на склад предметов, имеющих культурную ценность»⁷⁷⁹. Плетение этой стилистической паутины любопытно и само по себе. Единица генисовского текста —

⁷⁷⁸ Здесь и далее тексты этого цикла цитируются по изданию: Генис А. Кожа времени: книга перемен. М.: АСТ, 2020.

⁷⁷⁹ Данилкин Л. [Рец. на: А.Генис. Трикотажд] // Афиша. 20.03.2002. URL: <https://www.afisha.ru/book/337/review/146088/> (Дата обращения 14.09.2023).

парадокс, единица фразы — выносливая метафора. *«Пир во время чумы начался с туалетной бумаги — она кончилась»*. Или: *«Вирус работает с исправностью буддийских наставлений. Он требует жить осознанно, как монахи, а не механически, как все остальные»*.

Даже если афористически-плотный стиль Гениса кажется нарочитым, нельзя не признать, что тема и метод совпали как нельзя лучше. Будто отвечая Данилкину, Генис в этом эссе объясняет: *«Дело в том, что нам легче справиться с вызовом судьбы, если в нем находится хоть какой-нибудь смысл, оправдывающий ее. Вставив выходку рока в подходящий контекст, мы избавляемся от произвола ничем не заслуженного наказания»*. И вот уже найдена главная метафора: *«В тотальной презумпции виновности, которая изолирует города, страны и континенты, кроется центральная метафора пандемии: расколотый глобус»*.

Жанру Гениса идет его русский перевод — «опыты». В современном языке у этого слова тройное значение: 1) «пробы пера», 2) «испытанные события и переживания», 3) «эксперименты». В случае Гениса работают все три смысла. Про первое, то есть про литературную изнанку его сочинений, мы уже сказали. «Испытанные переживания» составляют, собственно содержание текстов. Из этих переживаний в первую очередь важны те, которые карантин заставил переоценить, — телесные. Этому посвящены

- эссе **«Катализатор»** — про то, как быстро работа и учеба перешли в онлайн, вызвав «подспудную ностальгию по языку тела»;
- эссе **«Меню чумной весны»** — про то, как, ограничив визиты в супермаркеты, пандемия заставила вспомнить о дефиците советских времен: *«Осознав масштаб перемен, я вспомнил прошлое и отдался ему. Спрятавшись от вируса на кухне, я перешел на новую диету: пир объедков»*. Кстати вспоминается и колобок как символ кулинарной нужды; так называется другая книга Гениса, соединяющая две его страсти — кулинара и путешественника.
- Как ни странно, путешествиям в карантинном цикле тоже находится место, но недалгим — эссе про поездки по маленьким городкам Нью-Джерси так и называется **«В часе езды»**. Это опыты в смысле «эксперименты», но географические: *«Когда в Нью-Йорке стало плохо, я обернулся на Запад, но не дальний, а ближний — в часе езды. Обстоятельства сделали из меня краеведа»*. Краеведение тоже окутано паутиной метафорических смыслов и замкнуто на игру слов: *«Подглядывая в замочную скважину за локальной историей, мы раздражаем не фауну, а флору: пускаем корни медленно и надолго»*.

Кстати, «Меню» не может не напомнить давний рассказ Татьяны Толстой «Желтые цветы». Их сближает и ключевой нарративный прием (рецепт как портрет иной действительности), и тематика — «меню застоя». У Толстой в рецепте салата «Мимоза» (а точнее в саркастическом описании невероятных трудностей, с которыми добывались продукты для его приготовления) отражаются брежневские времена: *«Вот все это — консервы, талоны на зефир, очереди с детьми, мечты, чтобы не в масле, а в собственном соку, — всю эту эпоху, как я ее возненавижу? — никак, это моя жизнь, я ее прожила. Только "Мимозу" ненавижу, за все, за все, пусть ответит за все»*⁷⁸⁰. Генис благодушнее: необязательный, даже небрежный, диктуемый коронавирусными обстоятельствами состав блюд компенсируется аппетитной выразительностью их описаний. *«Вопрос с десертом решают олады по-королевски. Ради них я никогда не допиваю бутылку кефира — от старости он, как все мы, только злее. Выливаем его в миску, всыпаем муку, ложку разрыхлителя, оставшиеся яйца, размятый банан (подгнивший даже лучше), немного сахара, а лучше меда, чуть соли, стопку оливкового масла и лениво взбиваем вилкой, а не*

⁷⁸⁰ Цит. по: Толстая Т. Легкие миры. М., 2014. С. 384.

блендером. Всыпем сушеную клюкву, вишню или чернику, введем тонко нарезанные яблоки, заранее присыпанные сахарной пудрой, добавим натертую цедру от завалявшегося с Нового года мандарина, размозженные орехи и всё, что с ними рифмуется, вроде шоколадной крошки. Важно съесть эти поистине королевские оладьи обжигаящими со сметаной, или вареньем, или патокой, но обязательно с чаем». Как и положено в эссе, «как описано» важнее, чем «что описано». Как говорится, смакуешь детали.

Наконец, 12 марта 2021 года, спустя год после объявления пандемии, Генис подвел ей итог — неизбежно предварительный, что, опять-таки, соответствует неокончательной природе жанра. Этому тексту под названием «Год сурка» предпосланы строки Малларме: «Плоть опечалена, и книги надоели. / Бежать...». Но минорный тон эпиграфа — лукавство. Автор «карантинного» цикла вовсе не пессимист, тем более что и бежать ему некуда. Об этом и эссе. Вирус, беспорядки в американских городах и президентские выборы не смогли отменить монотонности частной жизни, на которую Генис, впрочем, не слишком сетует: «Каждое утро я просыпался, как в фильме "День сурка" — проверяя, не приснилась ли мне эта повторяющаяся до одури ситуация. И это при том, что, в сущности, мне не на что жаловаться. Все любимые со мной: жена, коты, работа. Одна библиотека ждет на первом этаже, вторая — на экране, третью я сам пишу».

Эта бодрящая интонация очень ценна: литература живет чувством драмы, но в эссе это лишь одна из красок. Этот жанр питает энергия любопытства, в случае Гениса — неиссякаемого: отправившись на городской ипподром на прививку и отстояв огромную очередь, он не забывает спросить медбрата, куда дели лошадей, а вернувшись домой, заключает: «Ковид, как всякое сильное потрясение, оказался бесценным инструментом познания. Благодаря ему мы узнали много нового — о себе, стране, детях, взрослых, стариках, о страхе, о времени и — больше всего — о скуке». Но и о скуке Генис умеет сказать нескучно.

Про пандемию уже пишутся романы, в том числе теми, от кого этого ждали. Владимир Сорокин десять лет назад рассказал про фантазмагорическую эпидемию в повести «Метель»; неужели мог промолчать теперь? Нет: сиквел «Метели» под названием «Доктор Гарин» был начат весной 2020-го, а уже через год обсуждался критиками. Но не роман будет главным жанром пандемии. Она сама по себе слишком исключительное событие, чтобы требовать еще и прививки вымысла. Здесь в пору другой метод — метод не только Гениса, но и Вайля-и-Гениса, выработанный соавторами еще 40 лет назад и позже емко описанный в мемуарах: «Мир нельзя придумать, мир нельзя описать, но его можно сгустить, как осенний свет в витраже. Нам не нужно придумывать персонажей, достаточно выбрать из тех, что есть. Нам не нужна экспансия вымысла, достаточно углубить, что дано, и окружить неизвестное»⁷⁸¹.

Вот и секрет афористической плотности, соединившей вирус и буддистских монахов, пир во время чумы и ревизию холодильника. Генис постоянно ловит реальность на неожиданном впечатлении, опуская подробности охоты за ним. Его интересует только небанальное, от которого один шаг до смешного или хотя бы остроумного, даже если шутит сама природа. Поэтому хронику 2020 года приятнее слушать в умеренно-оптимистичной версии Гениса, нежели в мрачно-апокалиптической версии Сорокина. Этому времени нужен свой толкователь, и пусть лучше он будет в хорошем настроении.

⁷⁸¹ Цит. по: Генис А. Обратный адрес. М., 2016. С. 220.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
«Медицина» Никиты Жукова:
новый формат научпопа, нон-фикшна и книжности в целом

Литературоведы редко заглядывают в будущее, но последний раздел этой главы носит почти футурологический характер. Речь пойдет не только об одной отдельно взятой книге Никиты Жукова, вернее книжном проекте, и не только о теме «Пишущий врач», а о целой тенденции, не побоимся этого слова, векторе будущего, который через эти книги проходит.

Прежде всего, стоит вспомнить, что русский научпоп за последнее десятилетие проделал огромную эволюцию. 15 лет назад в ходу был научпоп переводной: Гладуэлл, Талеб, Брайсон, Докинз. Уже к середине 2010-х появились отечественные звёзды (Казанцева, Дробышевский), успеху которых способствовала и лекционная активность, и развившаяся к тому времени мультимедийность вроде Arzamas, но которых тем не менее знали все-таки по книжке. А ко второй половине 2010-х запускается обратный процесс, по принципу сообщающихся сосудов: в книжный формат упаковывается научпоп Рунета. И тут мы подходим к герою доклада.

Но сначала надо сказать не про книгу, а про сайт, ее породивший. Сайт Encyclopatia (от «Encyclopedia pathologicae» — патологическая энциклопедия) открыт в 2015 году, имеет википедический дизайн и представляет собрание десятков статей на разнообразные медицинские темы в очень неформальной манере, написанные одним человеком, молодым врачом-неврологом Никитой Жуковым.

Насколько неформальной? «Кровь — агрессивная красная жидкость, трудноудаляемая с обивки багажника», «Иммунитет — ФСБ твоего организма», «Пациент — человек, мешающий плохим врачам заниматься документацией». После этого, однако, следуют развернутые статьи про пациентов, кровь, иммунитет. Как определяет этот стиль сам автор, «статьи ироничные, неакадемичные, основанные на вполне научных данных». Это не реклама гомеопатии и не лечение язвы по интернету. Скажем, особая гордость автора (и материал, снискавший ему наибольшую известность) статья «Расстрельный список препаратов», в котором «представлены средства, потенциально относящиеся к фармакологической группе «фуфломицины»».

Создание такой энциклопедии было чем-то средним между конспектированием и творчеством: «Изначально мне было необходимо где-то держать всю интересную медицинскую инфу, да так, чтоб быстро и удобно иметь к ней доступ. Своя личная википедия с картами и медсёстрами это как минимум круто».

Статистика посещений — более 100 000 человек в день. Это неудивительно: в России не любят лечиться, но все мечтают попасть на прием к понимающему доктору.

В 2016 году вышла «Медицина. Encyclopedia Pathologica» — «сборник лучших материалов проекта». На деле это не сборник, а все та же энциклопедия с сохранением структуры. Она, однако, не сковывает читателя. «Не стоит читать всё по порядку, иначе это будет сродни зубрёжке учебника, — предупреждает автор. — Начните со статьи из третьего раздела, затем прочитайте что-нибудь из последнего, а потом изучите первый — я гарантирую, так будет намного интереснее».

После таких объяснений начинаешь понимать природу жанра. Тексты из Сети, ставшие книгой, конечно, давно не новость, но проверку переплетом проходит не любой текст. И дело вот в чем.

Есть культура книги и культура контента, и это разные типы чтения. Я бы даже сказал, что эпоха прежнего чтения в широком смысле заканчивается. Контент редко читают, в основном просматривают. Книжное чтение — это дайвинг, когда мы ныряем в глубину текста. Экранное чтение, оно же скроллинг всяческих лент — это серфинг по гиперссылкам.

Когда мы берем в руки привычную книгу, в нас рано или поздно пробуждается серфер, и мы отвлекаемся. По крайней мере многие на это жалуются.

«Медицина» удачна тем, что не противоречит ни тому, ни другому. Любой справочник вы можете листать, а можете вчитываться. Можете почитать про сахарный диабет, а можете про антибиотики. Проект Жукова адекватен и переплету, и экрану. Эти тексты невелики, но четко структурированы; развлекательны, но строго научны (что важно в эпоху постправды).

Футуролог Кевин Келли утверждает, что в будущем любая книга будет похожа на Википедию: открытый уточнениям и правкам текст. В начале первой книги Жуков предлагает обращаться к нему по всем возникшим вопросам по электронной почте. Его «Медицина» — погранзастава между аналоговым миром книг и цифровым миром контента.

ПРИЛОЖЕНИЕ
Современный русский писатель и медицина
Текст круглого стола, проведенного 21 октября 2021 года

Материалы круглого стол

Предисловие
к материалам круглого стола

Участники:

Андрей Аствацатуров, Евгений Водолазкин, Алексей Грякалов, Вячеслав Куприянов, Сергей Носов, Александр Мелихов, Анатолий Королев, Дмитрий Данилов и Сергей Кибальчич

Проблема «Писатель и медицина» в наше время начинает, увы, приобретать особую актуальность – уже даже безотносительно к возрасту писателя. Вряд ли поэтому кого-то удивит то, что в Пушкинском доме (Санкт-Петербург) осенью 2021 года прошла Международная научная конференция «Русские писатели и медицина: 200 лет вместе (1820 – 2020)».⁷⁸²

В центре внимания участников этой конференции была прежде всего проблема «пересечений» (как биографических, так и литературных) русских писателей с медициной: история «медицинского текста» русской литературы и картина «медицинских» аспектов биографии русских писателей не только XIX, но и XX – XXI веков. Так сказать, «двести лет вместе» (1820-2020) непростых и многосторонних творческих и биографических «пересечений» русских писателей с медициной.

При этом детально воссозданная история была представлена в сопоставлении с не менее детальной картиной их нынешних взаимоотношений, поскольку современная русская литература, с одной стороны, самым разнообразным образом питается «медицинским текстом» русской классики и модерна, а с другой – откликается на наиболее острые, болевые точки этих взаимоотношений в том их виде, в каком они предстают перед нами сегодня.

Помимо выступлений литературных критиков и литературоведов о современной русской литературе, состоялся также круглый стол «Писатель и медицина». Провели его писатель и философ Алексей Грякалов (Санкт-Петербург), литературовед и писатель Сергей Кибальчич (Санкт-Петербург), литературный критик Сергей Оробий (Благовещенск) и литературовед Сергей Шаулов (Москва).

Для большей предметности разговора был подготовлен список вопросов, которые на нем предполагалось обсудить:

1. Какие произведения так называемого «медицинского текста» русской литературы XIX – XXI веков Вам особенно дороги и интересны?
2. Какие стихотворения Вам в первую очередь вспоминаются в этой связи? Приведите из них наиболее запомнившиеся Вам строки.
3. Что из Ваших собственных произведений относится к этой теме? Есть ли в Вашей судьбе серьезные «пересечения» с медициной?
4. Близок ли Вам делёзовский поворот в решении темы «критика и клиника»: писатель не больной, а врач; «литература – это здоровье».
5. Какой Вам представляется под этим углом зрения современная русская литература?

Ответы на эти вопросы некоторые участники круглого стола: петербургские писатели Андрей Аствацатуров, Алексей Грякалов, Сергей Кибальчич, Александр Мелихов

⁷⁸² См.: Кибальчич С.А. Международная научная конференция «Русские писатели и медицина: двести лет вместе (1820-2020)» // Русская литература. 2022. № 2. С.269-274.

и Сергей Носов – дали не только в краткой, письменной, но и в устной, развернутой форме. Другие: Евгений Водолазкин (Санкт-Петербург), Дмитрий Данилов (Москва), Анатолий Королев (Москва) – ограничились только первой из них.

Письменные ответы на эту писательскую анкету приводятся ниже.

Андрей Аствацатуров
(Санкт-Петербург)

1. Какие произведения так называемого «медицинского текста» русской литературы XIX – XXI веков Вам особенно дороги и интересны?

Л.Н.Толстой «Смерть Ивана Ильича»,
В.М. Гаршин «Красный цветок»,
А.П.Чехов «Хирургия», «Враги»,
Е.Г.Водолазкин «Лавр»,
П.Вадимов «Лупетта»

2. Какие стихотворения Вам в первую очередь вспоминаются в этой связи? Приведите из них наиболее запомнившиеся Вам строки.

Белла Ахмадулина. Озноб:

Моей болезни не скучал сюжет!
В себе я различала, взглядом скорбным,
мельканье диких и чужих существ,
как в капельке воды под микроскопом

К.Чуковский. Айболит:

У них, у бегемотиков, животики болят.

Заболоцкий. Смерть врача:

И под каплями пота,
Через сумрак и бред,
В нем разумное что-то
Задрожало в ответ.

3. Что из Ваших собственных произведений относится к этой теме? Есть ли в Вашей судьбе серьезные «пересечения» с медициной?

В книге «Скунскамера» я сделал попытку описать невроз, связанный с «неудобством культуры». Невыросший человек (ребенок) заперт в репрессивном мире инструкций и предписаний, в мире четырех школьных стен и однокомнатной квартиры, он стремится на волю. Но мир равнодушен, мало им интересуется, на вольном пространстве естественной жизни подстерегают опасности, хулиганы, всеобщая жестокость. И он стремится обратно в прежнюю тюрьму, понимая, что там его охраняют, но, оказавшись в тюрьме, снова хочет на свободу.

4. Близок ли Вам делезовский поворот в решении темы «критика и клиника»: писатель не больной, а врач; «литература – это здоровье».

Да, в целом, близок. Это продолжение главных идей Ницше. Литература не создается от болезни, с неврозами писать или невозможно, или сложно. Литература на

стороне здоровья, когда в голове дух не противоречит телу, проблематика – поэтике, где все складывается в здоровую целостность.

5.Какой Вам представляется под этим углом зрения современная русская литература?

Русская литература в большей степени старается этому противоречить, работая на разрывах, в тех опасных травматичных зонах, где преодоление формой болезни и поврежденности почти не представляется возможным.

Евгений Водолазкин
(Санкт-Петербург)

1. *Какие произведения так называемого «медицинского текста» русской литературы XIX – XXI веков Вам особенно дороги и интересны?*

Александр Солженицын. Раковый корпус.
Алексей Варламов. Рождение.

2. *Какие стихотворения Вам в первую очередь вспоминаются в этой связи? Приведите из них наиболее запомнившиеся Вам строки.*

Александр Галич. Смерть Ивана Ильича:

Пахнет в доме горькими лекарствами,
Подгоревшим давешним обедом,
Пахнет в доме скорыми мытарствами
По различным загсам и собесам.

3. *Что из Ваших собственных произведений относится к этой теме? Есть ли в Вашей судьбе серьезные «пересечения» с медициной?*

Романы «Лавр», «Авиатор» и «Брисбен».

4. *Близок ли Вам делёзовский поворот в решении темы «критика и клиника»: писатель не больной, а врач; «литература – это здоровье».*

Писатель – такой же больной, как и все остальные. Просто он обладает способностью рассказывать о болезни.

5. *Какой Вам представляется под этим углом зрения современная русская литература?*

Современная русская литература, скорее, избегает этих тем. Впрочем, порой болезнь становится фоном для невеселой действительности – как, например, в романе Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него».

Алексей Грякалов
(Санкт-Петербург)

1. *Какие произведения так называемого «медицинского текста» русской литературы XIX – XXI веков Вам особенно дороги и интересны?*

Говорить о дорогом, наверное, не приходится, а интересное – в плане герменевтики болезни и представлении переживаний болящего человека. Это «Смерть Ивана Ильича» и «Три смерти» Л.Н. Толстого. Интересное в том смысле, что то и другое показано из-нутри (Inter-Esse) – понимание чувств и мыслей вслед представлению. Мартин Хайдеггер ссылается на «Смерть Ивана Ильича», что повлияло на его идею «бытия к смерти». И тут различие: для немецкого философа «пройти через смерть» означает – стереть все прежние представления и начать по-иному мыслить. А для Толстого это означает поиск мыслей в стремлении обрести смысл жизни и веры.

2. *Какие стихотворения Вам в первую очередь вспоминаются в этой связи? Приведите из них наиболее запомнившиеся Вам строки.*

Это строчки Максимилиана Волошина о скитальцах в боли и исцеляющем прикосновении.

Я лежу сегодня – невралгия,
Боль, как тихая виолончель...
Ваших слов касания благие
И в стихах крылатый взмах качель
Убаюкивают боль... Скитальцы,
Мы живем для трепета тоски...
(Чьи прохладно-ласковые пальцы
В темноте мне трогают виски).

И стихотворение Арсения Тарковского о больном ребенке, где в конце стремление
взять за руку и вывести из болезни.

А в доме у Тарковских
Полным-полно приезжих,
Гремят посудой, спорят,
Не разбирают елки,
И сыплются иголки
В зеркальные скорлупки
Пол серебром посолен,
А самый младший болен
На лбу компресс, на горле
Компресс. Идут со свечкой.
Малиной напоили?
Малиной напоили.
В углу зажгли лампадку
— И веялку приносят,
И ставят на площадку,
И крутят рукоятку.
И сыплются обрезки —
Жестянки и железки.
Вставай, пойдем по краю,
Я все тебе прощаю.
То под гору, то в гору
Пойдем в другую пору

По зимнему простору,
Малиновому снегу.

Стихотворение Тарковского я привел полностью – помню его наизусть, оно очень дорого в моей личной жизни. И последняя строчка – знак поэтического свидетельствующего бесстрашия, где уже не нужна рифма – свободное представление события-вещи.

3. Что из Ваших собственных произведений относится к этой теме? Есть ли в Вашей судьбе серьезные «пересечения» с медициной?

Пересечения с медициной в плане шизофреническом – пребывание персонажей в мороке навязчивых представлений, из которого рано или поздно стремятся выйти именно с помощью диагностики болезни. Ведь болезнь может поражать не только отдельного человека, но целый этнос или группу населения. Такой болезнью может быть национализм, где уже не могут выйти из навязчивого морока и взглянуть на себя с человеческой стороны. Скажу еще, что сегодня востребована именно этика человеческого вида. Как вернуться к ней из фантомного существования? Тогда на помощь приходят спасающие свидетели – так в моем романе «Раненый ангел» стяженно пересекаются персонажи ангелологии и фигуры-архетипы современных насельников Петербурга. А в романе «Найденыш в табаке, или Счастливый хохол» представлены невротические состояния, связанные с утратой языка, войной или забвением памяти и любви, где писатель выступает как диагност и заботник, хотя и у него нет окончательных рекомендаций, как прекратить войну там, где победа на одном уровне есть также и поражение на другом.

4. Близок ли Вам делёзовский поворот в решении темы «критика и клиника»: писатель не больной, а врач; «литература – это здоровье».

Творчество, конечно, – это здоровье. Может, лучше сказать, постоянное преодоление нездоровья или болезни. Тема «гений и помешательство» или понимание творчества как «сладкой награды за служение дьяволу» лишь знак внимания к проблеме – перерыв постепенности в потерявшем обаяние письме.

И бесстрашие – вхождение в щели и затиски, как говорил Сигизмунд Кржижановский, смелость проникновения даже туда, где персонаж романа способен сказать о себе, что он «принцип убил». Писатель *может* быть врачом, но предназначение его в том, чтобы быть свидетелем, пребывая в опасной для него и героев сфере неопределенности и поисках утверждения.

5. Какой Вам представляется под этим углом зрения современная русская литература?

В течение многих лет на «Радио России» вместе с писателем Дмитрием Кузнецовым и редактором Еленой Майзель мы ведем передачу «Литературная клиника». Записано около 60 передач с известными писателями и литераторами Петербурга, Москвы, Швеции, Польши, Швейцарии. И почти во всех передачах участникам был задан вопрос: «Какой музыкой вы лечитесь?». Никто не сказал о том, что ему лечение не требуется, словно бы изначально допуская болезненность. Музыку, конечно, называют разную – от классики и джаза до дворовых песен. Но никто не сказал и о том, что лечится ангельским пением или музыкой сфер. Вот эта тема «вселенской боли» существенно ушла из современной литературы, что проявляется наряду с прочим также и в том, что предлагаемые исцеления почти не касаются языка. Смотрят словно бы «сквозь язык» – смотрят и сквозь вселенскую боль. Такой безграничный бытовой, хоть часто и усиливаемый историей или модной метафизикой паноптикум. Восстановление значимости языка – один из путей исцеления. Современная русская литература может надеяться только на себя – в обществе она звучит все меньше и меньше, тем более, что звучание слышимо в очень ограниченных сообществах.

Перед кем писатель отвечает и перед кем ему может быть стыдно? – перед русской литературой.

Анатолий Королев

(Москва)

1. *Какие произведения так называемого «медицинского текста» русской литературы XIX – XXI веков Вам особенно дороги и интересны?*

Из так называемого *медицинского текста* русской литературы 19 – 21 века, у меня заглавной буквой стоит рассказ Александра Куприна «Чудесный доктор». Почему вдруг? Потому что он вовремя вошел в душу мальчика, причем внутри таинственной послевоенной упаковки, о чем я? речь о диафильме и фильмоскопе.

Думаю, что сегодня эта экзотическая штукавина известна только людям моего послевоенного поколения. Фильмоскоп!

Мощный солнечный луч света из аппарата на стену в комнате был моим первым визуальным техническим потрясением, а диафильмы были на том фоне застиранной жизни чем-то сродни фантастической летающей тарелке инопланетян...замечу, диафильмы были строго ранжированы по шкале идеологии тех лет: герои – только полярные летчики, только пограничники, только богатыри из сказок и вдруг непонятное прошлое... где-то до революции, зима, отец и дети в беде, которых выручает профессор Пирогов. Доктор!

Мы школьники боялись врачей больше чем учителей и директора школы, послевоенное время разрухи и тотальная бедность провинции, корь, скарлатина, свинка, туберкулез были погодой тогдашней жизни, и врач в белом халате был почти что генералиссимусом советского бытия, генерал Мороз, я не ждал от него ни малейшего гуманизма! Город Молотов, где прошло мое детство после войны, был полон безруких калек и безногих фронтовиков, скальпель, микстура, ампутация, температура, болезнь, кашель, коклюш, микробы, дезинфекция, раны, санитария – вот словарь 50-х годов, и вдруг сентиментальная история о доброте белого царства! История о киевлянах мальчиках Мерцаловых, и их несчастном отце, о бедах бедной заснеженной штопаной перештопанной жизни, о болезни дочери. И вдруг! Рецепт! Скорая помощь спасения! Надо же... Божество в белом халате, способно тебя пожалеть и не рвать зуб щипцами без анестезии...сам же сентиментальный святочный – под Диккенса – рассказ Куприна с реальным прототипом великим отцом анестезии Николаем Пироговым, прочитанный позже, не произвел на меня практически никакого впечатления – парадокс – а вот его суть, квинтэссенция, сжатая до притчи немного цветного пятна, с краткими подписями внизу кадра, кино – из модного фильмоскопа - на белой стене запомнилась, как вижу, на всю жизнь...

Мы же страна солдат и санитарок.

Мы империя белизны, и кровь у нас особенно алого цвета.

Вот почему врачебная тема так важна для нашей фронтовой матрицы.

Позднее в этот ряд (в строй) к детской мелодраме Куприна встали другие как бы *санитарные* тексты: «Доктор Айболит» Корнея Чуковского, «Палата номер 6» Чехова, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, «Спутники» Веры Пановой...

2. *Какие стихотворения Вам в первую очередь вспоминаются в этой связи? Приведите из них наиболее запомнившиеся Вам строки.*

Стихи на тему медицины?

Первым в голову шагает Маяковский, Палладин чистоты!

Например, вот это:

Этот мальчик любит мыло/И зубной порошок/ Этот мальчик очень милый поступает хорошо...Этот в грязь залез и рад /что грязна рубаха/ про такого говорят/ он плохой, неряха... и так далее

Или,

Мне и рубля не накопили строчки,

Краснодеревщики не слали мебель на дом,
И кроме свежeweымытой сорочки,
Скажу по совести
Мне ничего не надо

Как известно, Маяковский был патологически брезглив, отмывал руки часами, ресторанный стакан брал салфеткой, и передал свое отвращение ко всякой грязи целому поколению...он превратил наше отечество в белый стерильный халат транспарант, от моря до моря.

И еще о брезгливости...

Парадоксальной кульминацией медицинской темы в нашей литературе, на мой взгляд, стал совсем не медицинский роман, речь о романе «Два капитана» Каверина. Почему? В нем идеалом советской страны и вершиной должного становится Северный полюс, макушка земного шара, безлюдное царство полярных сияний, обеззараженное безлюдье победы над человеческим муравейником; отчасти роман Каверина стал реакцией на увлечение старшего брата разного рода микробами, палочками Коха, малярией и тифозными вшами.

Это же отвращение к тараканьим бегам, к муравейнику ран и революций пережил и Булгаков, который отшатнулся от сифилиса (он практиковал как сифилидолог) в белизну Белой гвардии... страх микробов, паника перед заразой испанки и тифа, была видимо матрицей советского бытия, отсюда гимны анестезии и физкультуре, культ полярников и горных вершин.

Странно, что подобное увлечение белизной гор пережила и Германия накануне войны, вспомним, апофеоз горных фильмов о лыжниках, там стартовала, кстати, Лени Рифеншталь – муза триумфа и воли, альпинистка немецкого поднебесья...

Тут корни причинности вообще уходят в самую бездну.

Как-то однажды я листал от скуки альбом фотографий разных микробов, мир инфузорий туфелек и прочих оладушек был даже забавным и вдруг зигзаг красоты, нечто невероятно магическое и жуткое, пантера среди овец! ...опускаю глаза вниз, читаю: бледная спирохета, возбудитель сифилиса...

3. *Что из Ваших собственных произведений относится к этой теме? Есть ли в Вашей судьбе серьезные «пересечения» с медициной?*

Один из моих последних романов «Дом близнецов» отчасти ложится в самую масть вашего вопроса о присутствии медицины в моих книгах, главный герой этого философского триллера – зловещий эскулап, владелец клиники инновационных лечений «Хегевельд», гений зловещей терапии лечения больных страхом и чарами мандрагоры и, хотя это всего лишь маска проблемы *отличия истины от подделки* (вспомним хиты Голливуда фильмы «Матрица» или «Бегущий по лезвию», где герой должен отличить *репликанта* от человека...), все-таки именно в медицинской облатке эта проблема смогла прозвучать в полную силу.

Личное и врачебное?

Да, в девять лет я угодил на операционный стол с диагнозом «аппендицит», в ту пору детям операции делали только под местной анестезией, без общего наркоза, и, лежа на столе, я с любопытством разглядывал в огромном бестеневом зеркале мальчика, в которого входит скальпель хирурга, и вот его кожа рвется, как воцеленная бумага...ах это же ты...и тут я теряю сознание.

Но никаких творческих побегов, та история не имела.

Тут мы переходим уже к вопросу

4...о формуле Делеза... *писатель не больной, а врач, литература – это здоровье...*

На мой взгляд оторвать боль от писательства нельзя, да и незачем..., но и нарывы нам ни к чему, пожалуй, писатель это тот, кто находится на пороге больницы, а именно больной в час выздоровления... литература - это не здоровье, а исцеление. Синь!

Помните у раннего Пастернака:

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,

Где даль пугается, где дом упасть боится,

Где воздух синь, как узелок с бельем

У выписавшего из больницы...

Вот эта ангельская синева густоты и чистоты, объятия ляпис-лазури и есть нужный тон писательства.

5. Какой Вам представляется под этим углом зрения современная русская литература?

Под углом медицины современная русская литература...дайте подумать... во многом все-таки лишена *эмпатии*.

Эмпатия – есть осознанное переживание, но не в узком смысле как сострадание человеку, например, сострадание/жалость к своим стало опорой для суровости и строгости к чужим/другим и матрицей всех французских и прочих революций, нет, нет литература/бумага не должна иметь никаких последствий для человека, эмпатия есть способность сопереживать любым эмоциональным состояниям бытия, а не только психики, например, дому, который боится упасть...

Вячеслав Куприянов

(Москва)

1. Какие произведения так называемого «медицинского текста» русской литературы XIX – XXI веков Вам особенно дороги и интересны?

«Смерть Ивана Ильича» Льва Толстого.

2. Какие стихотворения Вам в первую очередь вспоминаются в этой связи? Приведите из них наиболее запомнившиеся Вам строки.

Александр Сумароков. Последний жизни час.:

Я тленный	мой	состав	расстроенный	днесь	рушу.
Земля,	устроив	плоть,	отъемлет	плоть	мою,
А,	от небес	прияв	во тленно	тело	душу,
Я душу небесам обратно отдаю.					

«Болящий дух врачует песнопенье...» – Евгений Баратынский.

«Я счастлива, что вы больны не мной...» – Марина Цветаева.

«Друг мой, я очень и очень болен...!» – Сергей Есенин.

«Мама, твой сын прекрасно болен...» – Владимир Маяковский.

3. Что из Ваших собственных произведений относится к этой теме? Есть ли в Вашей судьбе серьезные «пересечения» с медициной?

Из моего романа «Башмак Эмпедокла» (М.: Б.С.Г. – Пресс, 2013):

«Обратившись к собранию сочинений Померещенского, поражаешься разнообразию предисловий. Одно из них написано личным врачом классика, мы узнаем, что вся жизнь классика была борьбой его богатырского здоровья с коварными болезнями, среди которых свинка и весенний авитаминоз, грипп более семидесяти раз, включая гонконгский, который начался еще в Ленинграде, а кончился уже в Петербурге.

Легкие венерические болезни обратили внимание чуткого больного к небесным телам, породив посвящение каждой планете. Очень не удавалась Померещенскому цинга, в поисках которой он неоднократно отправлялся к Северному полюсу, но так как командировки оплачивались Союзом писателей довольно скупно, приходилось скоро возвращаться в Москву, так ничего и не добившись. Но каждый раз рождался цикл поэтических миниатюр, руки поэта мерзли на морозе, и он успевал написать только миниатюры. Не везло ему и с тропической лихорадкой, хотя в джунглях он находился дольше, чем во льдах и в тундре. Померещенский даже подозревал, что пригласившие его аборигены что-то подмешивают в подносимую ему пищу, после чего его долго не брали вообще никакие болезни. Это и понятно, почему его так берегли, ведь для аборигенов он являлся единственным белым, которого они хотели видеть в своих дебрях. Из тропиков он привез ряд приключенческих повестей, «Белый среди красных», «Большой брат людоеда», «Суп из томагавка» и многие другие.

Влияние морской болезни на поэтическую ритмику раннего Померещенского исследовали стиховеды института Мировой литературы имени Горького, разойдясь в своих выводах с выкладками французских постструктуралистов школы Деррида. Последние полагали, что скорее всего именно ритмика создаваемого им текста влияла на состояние моря, а не наоборот.

Поздний Померещенский уже более ценил свое время и реже позволял себе морские путешествия, поэтому на его творчество больше влияла воздушная болезнь: от этого этапа читатель испытывал легкое головокружение, вызванное редкими падениями в воздушные ямы. Любовная лирика, где сквозь трезвый опыт обольстителя срывается вдруг в бездну неведомой юношеской страсти.

Но не только недуги и хвори сказывались на творчестве, но и наоборот. Померещенский создал жанр медитаций, например, всем известны его «Народные медитации», затем «Милицейские медитации», «Медицинские медитации», «Медитации на пике славы», «Демомедитации», «Медиомы». Вот начало одной из них:

*Посмотри вокруг себя
Посмотри на себя
Посмотри внутрь себя
А теперь изнутри*

Посмотри на других

Посмотри на себя другими глазами

Посмотри на других глазами третьих

*Посмотри на себя глазами других
глядящих в себя твоими глазами*

и т. д.

После сорока подобных строчек у поэта начиналась кессонная болезнь, и если бы не его знакомство с водолазным делом, ни один врач бы не догадался, что с ним происходит. А Померещенский сам поставил себе верный диагноз и повернул это состояние себе же на пользу: как только у него закипала кровь, он тут же прерывал медитацию и срочно писал обличительные трактаты: «Против буржуазии»; «Против масонов»; «Против гравитации» и тому подобное. Раскрывается и загадка оглушительного чтения собственных стихов нашим больным: он просто глушил подобным образом свою зубную боль. Зубы заговаривал.

Но в основном времени болеть не было, и только болезнь роста он считал для себя хронической.»

4. *Близок ли Вам делёзовский поворот в решении темы «критика и клиника»: писатель не больной, а врач; «литература – это здоровье».*

Пожалуй, да!

5. *Какой Вам представляется под этим углом зрения современная русская литература?*

Угол довольно острый. Скажем, такое явление как Владимир Сорокин, который здоровью сознательно противопоставляет «гниение». И критика и издательская практика считает это явление подлежащим положительной оценке. Я полагаю, что литература, объявившая себя вне литературы, должна остаться за пределами литературы.

Александр Мелихов
(Санкт-Петербург)

1. Какие произведения так называемого «медицинского текста» русской литературы XIX – XXI веков Вам особенно дороги и интересны?

«Смерть Ивана Ильича».

2. Какие стихотворения Вам в первую очередь вспоминаются в этой связи? Приведите из них наиболее запомнившиеся Вам строки.

«В больнице» Пастернака, особенно вот этот финал:

«О господи, как совершенны
Дела твои,— думал больной,—
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозу
И плачу, платок теребя.
О боже, волнения слезы
Мешают мне видеть тебя.

Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознать.

Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук твоих жар.
Ты держишь меня, как изделе,
И прячешь, как перстень, в футляр».

И еще вот этот стихотворный набросок молодого Пушкина:

За старые грехи наказанный судьбой,
Я стражду восемь дней, с лекарствами в желудке,
С Меркурием в крови, с раскаяньем в рассудке —
Я стражду — Эскулап ручается собой.

3. Что из Ваших собственных произведений относится к этой теме? Есть ли в Вашей судьбе серьезные «пересечения» с медициной?

«Роман с простатитом». А в личной судьбе я много лет изучал и теорию, и практику психотерапии прежде всего применительно к проблеме самоубийства. Пришел к выводу, что главной их причиной является распад воодушевляющих иллюзий.

4. Близок ли Вам делезовский поворот в решении темы «критика и клиника»: писатель не больной, а врач, «литература – это здоровье».

Я много лет доказываю, что художественная литература – важнейший метод психологической защиты от экзистенциального отчаяния. Моя книга «Под щитом красоты» проводит мысль, что каждый большой писатель и поэт создают собственный метод экзистенциальной защиты. У Пушкина это красота, у Гоголя юмор, у Лермонтова гордость, у Толстого естественность... Кратко пересказать невозможно.

5.Какой Вам представляется под этим углом зрения современная русская литература?

Припоминается только «Я пел бы в пламенном бреду» Павла Мейлахса («Знамя», №6, 2021). Очень ярко изображено маниакальное состояние.

Сергей Носов
(Санкт-Петербург)

1. Какие произведения так называемого «медицинского текста» русской литературы XIX – XXI веков Вам особенно дороги и интересны?

Наверное, можно назвать произведения, которые и «дороги», и «интересны», но к ним не подходит слово «особенно». Не замечал в себе (как читателе) интереса именно к «медицинскому тексту».

2. Какие стихотворения Вам в первую очередь вспоминаются в этой связи? Приведите из них наиболее запомнившиеся Вам строки.

«Айболит» Корнея Чуковского, «Таракан» Николая Олейникова. «Сто четыре инструмента / Рвут на части пациента. / От увечий и от ран / Помирает таракан».

3. Что из Ваших собственных произведений относится к этой теме? Есть ли в Вашей судьбе серьезные «пересечения» с медициной?

Есть у меня роман "Франсуаза, или Путь к леднику" (выходил в АСТ, в редакции Елены Шубиной). Там что-то вроде любовного треугольника: герой, его жена и некий неантропоморфный объект, которого герой называет почему-то Франсуазой. Так вот, Франсуаза – это его межпозвоночная грыжа. Герой с ней общается сначала как бы по необходимости, ну как бы заговаривает боль, потом привыкает к ней, у них что-то вроде любви-ненависти. Жена сначала это воспринимает как причуду мужа, с пониманием, потом ее эти отношения начинают доставать – вплоть до ревности. С ней связывается психотерапевт, заинтересовавшийся феноменом. Треугольник становится квадратом. Это все внешняя сторона, роман, по мысли автора, о другом, но что до антуража, там очень много "медицины": грыжа, пиявки, аутизм, кома, легкое курильщика (групповое собрание пазла в плане терапии табакокурения), Музей сангигиены, патологическая ревность и ее терапия, разговоры о боли, работа одного из героев над статьей на медицинскую тему, празднование Дня психотерапевта, "синдром Обломова", плюс отдельной линией – Индия: героиня мечтает отправить туда мужа к некому полумифическому целителю в надежде, что это избавит его от Франсуазы...

Что до творческих стимулов (всех интересовало, как я до такого додумался), тут просто. У меня однажды прихватило руку, обнаружили межпозвоночную грыжу, все это выбило из колеи. Вот тогда и подумал, что надо извлечь хоть какую-то пользу из негативного опыта: пока мне родная жена делала уколы, я изобретал героя и его жену, ну а Франсуаза была под рукой (в руке)... Тут любопытно вот что (и мне самому – в плане "психологии творчества"): это не опыт изживания недуга, не опыт вербализации проблемы (самолечения), но другое: попытка обмануть обстоятельства, извлечь из них пользу: ага, ты меня так (грыжа), ну так вот тебе, съела? То есть в своем недуге я увидел что-то трагикомичное, парадоксальное, "рифмующееся" со всякими реалиями нашими, и пожелал извлечь максимум из этого опыта. С попыткой выхода, конечно, на большие темы (пониманию Франсуазы не доступные). Писали, что это единственный роман в мире о межпозвоночной грыже. Что, думаю, правда.

4. Близок ли Вам делёзовский поворот в решении темы «критика и клиника»: писатель не больной, а врач; «литература – это здоровье».

Всяко бывает, в сочинительстве нет универсальных законов. «Писатель как таковой – не больной, а скорее врач – врач самому себе и всему миру». Ну да, не хочется спорить. Но бывает, и врач делает себе операцию (известны случаи). И вообще, медики могут быть разными. Патологоанатомы тоже есть. Врачебная специализация, вообще говоря, продуктивная тема. Тут можно фантазировать до бесконечности. Врач так врач. Делезу

виднее. Но почему или врач, или пациент? По мне писатель это больничный сторож с ярко выраженной (вплоть до патологии) эмпатией.

5.Какой Вам представляется под этим углом зрения современная русская литература?
Специнтернат с погашенными окнами, о существовании которого все забыли.

Дмитрий Данилов

(Москва)

Пару лет назад я написал большое стихотворение, которое само по себе, как мне представляется, отвечает на большую часть вопросов этой анкеты:

Доктор говорит

В одной хорошей песне поётся
Будет белая палата
Будет добрый взгляд врача
Так и тут, так и тут
Белая, в общем, палата
Не полностью белая
Но много белых элементов
И взгляд у врача
У доктора
Добрый, доброжелательный

Доктор говорит
Мы местно обезболим
Место разреза
Введем катетер через сосуд
А перед воздействием на сердце
Введем еще обезболивающее
Внутривенно

Доктор говорит
Общий наркоз здесь не нужен
Это лишнее
Операция в целом безболезненная
Вреда от общего наркоза
Больше, чем пользы
Не могу сказать
Что вы ничего не почувствуете
Но это, в общем
Совсем не больно

Доктор говорит
Ну, все волнуются
Конечно, волнуются
Что делать
Это ничего

Доктор говорит
На выходные
Я вас отпускаю домой
Напишите заявление
У сестры на посту
В воскресенье вечером
Возвращайтесь, не поздно
А в понедельник утром

Мы вас прооперируем
Вы второй в очереди
С утра ничего не ешьте

Выходные прошли, как в тумане
В субботу зачем-то пошёл в Ногинск
На стадион Автомобилист
На футбол
Тупо смотрел
Как ногинское Знамя
Громит Лобню 5:0
В подмосковной зоне
Третьего дивизиона
Из разговора болельщиков узнал
Что в составе Знамени
Играет Роман Павлюченко
Есть (был) такой футболист
Хотя, почему был, он есть
И вот он играет
За команду Знамя Ногинск
Подмосковной зоны
Третьего дивизиона

Это было уже во втором тайме
Ближе к его концу
Как только пришло осознание
Что вот этот игрок
Это Павлюченко
Его заменили
Так и не удалось
Насладиться его игрой

Как-то это всё тупо было
Завтра в больницу
Павлюченко
Лобня
Разрез
Местное обезболивание
Знамя Ногинск
Катетер
Стадион Автомобилист
Воздействие электрических импульсов
На сердце
Пять ноль
Обезболивание внутривенно
Яндекс-такси
Станция Фрязево
Электричка
Темнеет
Станция Реутово
Домой
Завтра в больницу

Усталая после ночного дежурства
Медсестра
Подкатила каталку
Громко произнесла фамилию
И снова в операционную
И поехали, поехали

Доктор говорит
Вставайте на эту ступеньку
Садитесь на стол
И аккуратно ложитесь

И всё началось

Как тут было не вспомнить
Стихотворение Б. Пастернака
О том, как он, Б. Пастернак
Чуть не умер
От сердечно-сосудистого заболевания
Как его привезли в больницу
Положили в коридоре
Потому что в палатах
Не было мест
Как он понял, что, похоже
Не выйдет живой
Из этой переделки
Как он увидел в окне
Освещенную отсветом городских огней
Стену
И ветку клёна
И восславил Бога
И Его творения
О Господи, как совершенны
Дела Твои, думал Б. Пастернак
И дальше у него идёт
Перечисление объектов

Хочется сказать Б. Пастернаку спасибо
За то, что он это написал
Потому что всё так и есть
Читал это стихотворение
Примерно тысячу раз подряд
И теперь понятно, почему
Или непонятно

О Господи, как совершенны
Все вот эти вещи
Как совершенна
Вот эта зелёная тряпочка
Которая висит перед лицом
Чтобы не видеть того

Что происходит там, внизу
Как совершенен разрез
В области паха
Как совершенно
Введение катетера в сосуд
И сам катетер
Как совершенно продвижение катетера
Сквозь организм к сердцу

Доктор говорит
Сейчас начнется воздействие

Как совершенен
Звуковой сигнал аппарата
Сопровождающий воздействие
Как совершенна лёгкая боль
В области грудной клетки
Во время воздействия
Как совершенны слова доктора
Мы сейчас поменяем инструмент
И поработаем над другими участками
Чтобы исключить
Вероятность рецидива
Как совершенно воздействие
Новая лёгкая боль
И её завершение

Это сейчас
Можно вот так написать
Как совершенно то и это
Тряпочка, разрез
Воздействие
И лёгкая боль
А тогда думалось
Господи, Господи
Когда же всё это кончится
Сколько же ещё будет
Гудеть и пищать аппарат
Сколько ещё будет
Этих циклов
Сколько ещё будет
Возникать и прекращаться
Эта лёгкая боль
Которая уже
Не совсем и лёгкая
Господи, Господи

А сейчас-то, конечно
Можно уже писать
Что-то вот такое

Ну так и Б. Пастернак

Своё стихотворение
Своё великое стихотворение
Написал не в коридоре
Боткинской больницы
А то ли через три
То ли через четыре года
После описываемых событий

Доктор говорит
Мы закончили
Достигли результата
К которому мы стремились

Доктор говорит
Послезавтра выпишем вас
Можно будет ходить
Ездить в поездах
Летать на самолетах
В общем, жить
Обычной жизнью
Только сегодня полежите
Желательно неподвижно

Лежать неподвижно
В сумерках
В полутьме
В темноте
Слышать
Как по Большой Пироговской улице
Еле слышно проезжает машина
И как по Бережковскому мосту
Еле слышно грохочет
Поезд Ласточка.

6 июня 2019 года

Сергей Кибальчич

(Санкт-Петербург)

Свои ответы на вопросы настоящей анкеты писатель Анатолий Королев (Москва) предварил небольшим обращением ко мне: «Ваши анкеты просто замечательны и по неожиданности тем и глубине, и в, по сути, правильном вопросе уже половина ответа...».

Не уверен, что дело и в самом деле обстоит именно так. Однако ободренный комплиментом Анатолия Васильевича, я решился завершить настоящий опрос моими собственными ответами на эти вопросы. Тем более что я тоже много читал, размышлял и даже кое-что писал на эту тему.

1. Какие произведения так называемого «медицинского текста» русской литературы XIX – XXI веков Вам особенно дороги и интересны?

Мне особенно дорог и интересен в этом плане Чехов. Больше всего, конечно, его своего рода alter ego в «Чайке» доктор Дорн – сдержанный и холодноватый, но не безразличный – всех выслушивающий и поддерживающий, но, разумеется, никого не способный спасти.

А также такой один из самых «теплых» чеховских образов, как доктор Самойленко из повести «Дуэль».

В моем сознании последний как бы слит с обликом одного из моих самых любимых актеров Анатолия Папанова (в экранизации этой повести 1973 года И.Хейфицем «Плохой хороший человек», в которой он «зажигал» вместе с Олегом Далем – Лаевским и Владимиром Высоцким – Фон-Кореном).

2. Какие стихотворения Вам в первую очередь вспоминаются в этой связи? Приведите из них наиболее запомнившиеся Вам строки.

Поскольку многие мои коллеги уже привели немало замечательных стихотворений и отдельных строк из нашей старой доброй русской поэзии, то я хотел бы вспомнить здесь стихотворение не самого известного, но все же очень интересного современного поэта Анны Лексиной.

Тем более что оно совсем свежее и вдохновлено не самыми веселыми, но самыми что ни на есть свежими новостями:

Этюды коронавирусной поры

Дым родимый – коромыслом, в печке – правила игры.
Привыкая к новым смыслам, мир летит в тартарары,
Виртуальность – панацея, прятки от самих себя,
Просто жить всегда труднее, даже сложности любя.

Заново читать учиться, создавать словами твердь,
В сказке можно заблудиться, в жизни – та же круговерть.
Прививать толпе короны, собирая урожай
Всех чудесно исцеленных, цифровой встречая рай.

Хороводы снежных масок, расслоение эпох,
Если жить вдали от сказок, может мир не так уж плох,
Но чем дальше, тем страшнее, под ногами пустота...
Победить болезнь сумеет рыцарь чистого листа.

19.02.21

3. *Что из Ваших собственных произведений относится к этой теме? Есть ли в Вашей судьбе серьезные «пересечения» с медициной?*

Наверное, потому что я не так уж много – если считать только художественные произведения – написал, не так уж много относится и к этой теме. До последнего времени у меня чаще звучало ощущение невосполнимой потери от ухода близких. Например, в прозаическом триптихе «Песок прошлого» (Нева. 2018. № 12. С. 103-108; <https://magazines.gorky.media/wp-content/uploads/2019/11/10-KIBALCHICH.pdf>).

Впрочем, «коронация», которой в последнее время, сами того не желая, подверглись многие мои современники, неожиданно сподвигла меня на небольшой стихотворный цикл, из которого приведу лишь заключительное стихотворение, которое мы как раз написали в своеобразном «батле» с Анной Лексиной:

– В ожидании невирусных дней,
В наблюдении солнечных зайцев
Эта жизнь побежит веселей,
Если бурь и невзгод не бояться.

Этой жизни достаточно знать,
Что ее ты ценить научился.
И тогда – она будет сиять
И в глазах твоих счастьем лучиться!

– И еще не мешало бы ей
Только в том бы хотя убедиться,
Что не будешь сильнее и сильнее
В чем совсем не виновен, виниться.

Что и теле-, и просто козлам
Придавать ты не будешь значенья,
Будто это невиданный храм. –
То печальное лишь добавленье
К чашке чая и горстке печенья. –
Разве это пример злоключенья?

В ожидании невирусных дней
Стоит постараться не истратить понапрасну вирусные,
Может быть, наконец-то, позвонить тем, кому так давно собирался,
Пока еще для этого достаточно тех средств связи,
Которые обеспечивают нам наши мобильные старухи-процентщицы: ☺

Привет – привет! Посмотри, наконец, на своего старого знакомого
Хотя бы только мысленно дорисовывая его черты,
Пока для этого еще вовсе не обязательно оглядываться
В прошлое...

9 сентября 2020 г.

4. *Близок ли Вам делёзовский поворот в решении темы «критика и клиника»: писатель не больной, а врач; «литература – это здоровье».*

Здесь многое на самом деле, как мне кажется, зависит от перспективы. Делёзовский поворот близок мне как кому? Высказывания на сей счет писателя, читателя и исследователя вряд ли могут быть одинаковыми.

Хорошо, если читатель отвечает: да, близок. Как читатель и исследователь Достоевского, я недавно выпустил едва ли не целую книжку, в которой доказывал, что Достоевский не больной, а врач (Достоевский в медийном пространстве современной русской культуры. Коллективная монография. Отв. ред. С.А.Кибальник. СПб.: ИД «Петрополис», 2021).

Писатель же, наверное, должен отвечать на этот вопрос так, как ответил мой коллега по Пушкинскому Дому, замечательный писатель Евгений Водолазкин:

– Писатель – такой же больной, как и все остальные. Просто он обладает способностью рассказывать о болезни.

Или – как не менее замечательный петербургский писатель Сергей Носов:

– По мне писатель это больничный сторож с ярко выраженной (вплоть до патологии) эмпатией.

5.Какой Вам представляется под этим углом зрения современная русская литература?

Не стану скрывать, что внутренне солидарен с некоторыми из грустных упреков, высказанных в ее адрес выше. Однако не хочу сам делать ей подобные.

На меня и иные из произведений Сорокина или Пелевина производят целительное воздействие. И кроме того, в эту же самую современную русскую литературу входят и те замечательные писатели, которые ответили на эту анкету раньше меня.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Подытожим вкратце содержание всех глав настоящей книги.

В «Предисловии» описываются перспективы исследования «медицинского текста» русской литературы XIX–XXI веков – не в привычном культурно-антропологическом изводе, а с точки зрения индивидуальных, биографически мотивированных связей многих русских писателей с медициной, их персональной «поэтики медицины». Подчеркивается многообразие интертекстуальных связей в развертывании «медицинского текста» на протяжении десятилетий, его новые акценты, привнесенные реальностью 2020-х годов, а также глубокая связь с интеллектуальным дискурсом разных эпох: теории позитивизма, космизма, психоанализа и др.

«Медицинский текст» включает богатую типологию докторов и пациентов у писателей-врачей, но не ограничивается ей: в фокус внимания исследователей попадают также образы врачей и пациентов, созданные писателями, которые не были врачами, художественное воплощение эпидемий, психопатологический аспект и психоаналитические подходы к проблеме, «аптечный» топос, медицинский рецепт как микротекст художественного произведения. В развитии «медицинского текста» отмечены определенная непрерывность и последовательность, которые до сих пор не были предметом специального рассмотрения. Логичным продолжением «медицинского текста» становится «ковидный текст» современной русской литературы в той мере, в какой сам COVID становится литературным симптомом. Все это открывает простор для новых изысканий и интерпретаций.

Часть первая озаглавлена «Пушкин – Гоголь – Достоевский». Первая глава ее носит заглавие «Поэтика безумия у Пушкина, Гоголя, Достоевского». Безумие в жизни, философии и искусстве — разные явления. В медицине безумец — сумасшедший и пациент, в философии он — мудрец, в литературе — поэт. Врачи лечат больного, философы и поэты восторгаются свободой его мысли и творчества. Проблемы появляются, когда врачи становятся литературными критиками, а критики врачами. Возникает абсурдная ситуация, когда врачи ставят диагнозы тем, кто в принципе не может высказать жалобу, ответить на вопросы, сдать анализы, пройти клиническое обследование. Предложен критический анализ темы безумия в петербургских повестях Пушкина, Гоголя, Достоевского, поставлен вопрос, что в их произведениях принадлежит поэзии, а что — психиатрии. Пушкин и Гоголь дали поэтическое развитие темы безумия, Достоевский показал безумие как психическую болезнь, в которой проявляется «высший смысл». Все авторы четко определяли границы больного и здорового сознания. Достоевский завершил переход от поэтической к реалистической трактовке безумия в русской литературе. В искусстве утвердилось многообразие концепций безумия, возникла творческая конкуренция индивидуальных интерпретаций темы.

Вторая глава первой части озаглавлена «Пациент Достоевский». Медицинская тема в жизни и творчестве Достоевского разнообразна, многоаспектна и автобиографична. Семья, быт, наблюдения, анализ симптомов болезней формировали личный и творческий опыт будущего автора. Достоевский, имея аналитический склад ума, глубоко интересовался медицинскими вопросами, что проявилось в его творчестве, где он с фактографической точностью описывал болезни своих героев. Болезнь писателя была фактором критики и литературного творчества. В критической литературе она в основном обсуждается в биографическом аспекте: исследуется влияние эпилепсии на творчество писателя, изучается патография автора и героев его произведений, анализируются их психические болезни. Какой была эпилепсия Достоевского? помогала она или мешала его творчеству? была ли свидетельством его гениальности или дегенеративности? — на эти вопросы пытаются ответить критики, интересующиеся психиатрическими болезнями гения. В

данной главе проведена систематизация известных и малоизвестных свидетельств болезней Достоевского, представлено отношение писателя к медицине, рассмотрены особенности диагностики его заболеваний, проанализировано художественное воплощение болезней его героев, намечены перспективы исследований.

В третьей главе первой части «Госпитальные сцены в “Записках из Мертвого Дома” Достоевского» речь идет о том, что Достоевский задумал «Записки из Мертвого Дома» как воспоминания, но произошла трансформация замысла, которая привела к изменению хронологии и обстоятельств биографии автора. Он не только описал, но и сочинил свою жизнь, поставив ее в контекст мировой истории. Важное значение в структуре «Записок» имеют больничные сцены. Достоевский дал, по сути, клиническое описание физических болезней и их лечения. Он компетентно судит о госпитальной медицине, свободно владеет медицинским тезаурусом, использует медицинскую латынь. Этим описаниям сопутствуют суждения и рассказы о преступлениях и телесных наказаниях арестантов, об экзекуторах и палачах. Он полагает, что отечественная медицина враждебна и не соответствует духу народа, его привычкам. Описания автора фактографичны. Они воссоздают эмпирическую реальность, которая получает метафизическое осмысление. Средством претворения эмпирического в сакральное является «Божественная комедия» Данте, которая повлияла на концепцию ада, поэтику и структуру «Записок из Мертвого Дома» Достоевского. Данте видел ад, чистилище, рай, его видения стали предметом поэзии. Достоевский жил в аду, в «Мертвом Доме», это его личный опыт. В «Записках» два повествователя: alter ego автора и вымышленный Александр Петрович Горянчиков, своего рода литературная маска автора. У них разные роли. Зачастую их трудно различить. Имя-отчество героя чаще всего звучит в разговорах с другими персонажами: он расспрашивает, они рассказывают ему о себе. Не автор задает героям бестактные вопросы — за него это делает Александр Петрович, сведущий узник «Мертвого Дома». Он — Вергилий Достоевского. У Александра Петровича нет будущего, его каторжный ад без чистилища и рая продолжился в «адской жизни на воле». Не чистилище, а Пасха — акт преображения автора, который воскрес из мертвых, обрел свободу, новую жизнь и будущее.

Глава четвертая первой части носит название «Смерть можно будет побороть...» (*танатологический сюжет в «Братьях Карамазовых» Достоевского*). В ней раскрыто, как личная драма писателя отразилась в его романе «Братья Карамазовы». Неожиданная смерть трехлетнего сына 16 мая 1878 г. стала трагическим потрясением для супругов Достоевских. Причины его кончины до сих пор не прояснены: отсутствует критический анализ документальных источников, не установлен диагноз, описанные симптомы (жар, диарея, рвота) могут относиться к нескольким детским болезням, недостоверны семейные предания о болезни. Паломничество Достоевского в Оптину Пустынь имело, наряду с творческим интересом к сюжету нового романа, личную причину. Писатель стремился туда, чтобы в сороковой день кончины проститься с земной жизнью младенца Алексея, но опоздал. В поездке состоялся важный разговор Достоевского с Владимиром Соловьевым, в котором писатель раскрыл замысел будущего романа: Церковь «как положительный общественный идеал». После паломничества Достоевского в Оптину Пустынь его роман обрел окончательные очертания. Танатологические мотивы в произведении вбирают в себя сцены в монастыре, «коллекцию» фактов Ивана Карамазова, смерть старца Зосимы, болезнь и смерть его брата Маркела, Илюши Снегирева, других героев. Эти мотивы играют ключевую роль, образуя поэтическую идею романа. Танатологическая тема романа пасхальна. Достоевский написал роман, в котором выразил не просто событие, а смысл бытия: в лице Алексея Федоровича Карамазова он воскресил сына в имени и прообразе умершего Алексея Федоровича Достоевского. Каждым имясловием и имяславием героя Достоевский возглашал бессмертие сына.

Наконец, пятая глава, завершающая первую часть монографии, — «Пасхальное измерение медицинской темы Достоевского». Медицинская тема в творчестве Достоевского привлекла внимание критиков уже во время его литературного дебюта.

Читателей потрясли антропологические открытия в романе «Бедные люди», впечатлили медицинские аспекты петербургских повестей и романов 1840-х гг. Достоевский обладал обширными медицинскими знаниями, знал симптомы разных болезней, шутливо лечил своих героев. Уже в первом его романе была выражена идея восстановления в человеке человека, сотворения в Макаре Девушкине гения. Перерождение убеждений писателя на каторге привело к эволюции его взглядов, выраженной в политической лирике 1854–1856 гг., Сибирской тетради, эпистолярном наследии. Пасхальная идея стала ключевой в идеологии и творчестве Достоевского от «Записок из Мертвого Дома» до «Братьев Карамазовых» и «Дневника Писателя». Ее выражение в поэтике своеобразно. В Священном Писании и Предании мертвые иногда воскресают. Непреложна религиозная истина: Христос воскрес, душа бессмертна, по прошествии сроков воскреснут умершие. В романах Достоевского смерть не являет чудо. Врачи не воскрешают умерших. Воскрешает Христос. Воскрешают автор и умершие герои романов. Таков парадоксальный эффект: мертвые воскрешают живых. «Полный реализм» Достоевского не предполагает посмертных чудес. В романах Достоевского действует одна и та же модель творчества, как, например, в романе «Братьях Карамазовы». Скончался брат Маркел — но утвердился в служении Христу Зосима; в главе «Тлетворный дух» старец почил — но восстал и воскрес Алеша Карамазов в «Кане Галилейской»; не воскрес Илюша Снегирев — но обрели истину и смысл будущего бытия Алеша и мальчишки. Парадоксальная поэтика романа исчерпывающе характеризует христианский реализм Достоевского.

Часть вторая посвящена А.К.Толстому и К.Н.Леонтьеву. В первой главе речь идет о поэте А.К.Толстом, который обладал ярким талантом комической трансформации культурных, литературных и бытовых явлений. В таком аспекте медицинская тема представлена в его письмах к Н.В.Адоербергу. Поэт широко использовал в развитии этой темы приемы гротеска, абсурда и каламбура. По мере того, как умножались и усугублялись его болезни, Толстой находил новые способы смягчать свои страдания смехом в литературе и в жизни. В 1863 г. у него начались приступы астмы, не прекращавшиеся до смерти. Однако он находит силы переносить болезнь с юмором и в письмах изображает себя в таких тяжелых состояниях в комическом виде. Он вынужден все чаще прибегать к обезболивающим средствам, в том числе к морфину, но не придает серьезного значения своей зависимости от него. С острым, но добродушным юмором рисует он фигуру своего лечащего врача А.И.Кривского в «Медицинских стихотворениях». В юмористических стихотворных и эпистолярных текстах поэта описаны случаи девиантного и патологического эротизма.

Вторая глава посвящена К. Н. Леонтьеву, известному писателю и мыслителю и в то же время военному врачу в годы Крымской войны, а затем домашнему врачу в течение пяти лет после ее окончания. Речь в ней идет о богатом отражении «медицинской» тематики в его беллетристике и мемуарно-автобиографической прозе, а также об использовании соответствующей образности в его историософских сочинениях. Впервые введен в научный оборот ряд неизвестных фактов биографии писателя – таких, как полученное им в 1876 году от Мещовской уездной врачебной управы разрешение на медицинскую практику и несостоявшееся поступление на место земского врача в том же уезде в 1877 году, т. е. в то время, когда автор «Византизма и славянства», казалось бы, давно расстался со своей «специальностью».

Часть третья «Лев Толстой» состоит из двух глав. Первая из них – «О некоторых особенностях патографии в раннем творчестве Льва Толстого» – посвящена изучению генезиса темы медицины в творчестве Л. Н. Толстого. В разделе рассматриваются особенности патографии в раннем творчестве Л. Н. Толстого. Выявляется специфика репрезентации опыта болезни и лечения в дневнике писателя за 1847 год. Обращается внимание на то, что уединение в дневниковых записях Толстого способствует обнаружению истинного недуга, именуемого «развратом души», избавление от которого становится возможным лишь благодаря самонаблюдению. При этом подчеркивается, что методы

лечения в дневнике находятся на рубеже медицины и педагогики. Высказывается предположение о переосмыслении Толстым собственной патографии в первых военных рассказах, прежде всего, в «Набеге» (1853). Подробно изучается значение образа доктора в этом произведении. Отмечается появление в военных рассказах Толстого особой патологии, которую можно назвать «болезнью нарушения целостности». Выявляется критическое отношение писателя к лечению как механическому восстановлению утраченного целостности. Отмечается принадлежность болезни, лечения и смерти в художественном мире Толстого к явлениям высшего порядка, недоступного человеческому рассудку. В последней части работы кратко освещается дальнейшая логика развития толстовской патографии, характеризующаяся новым витком обращения к логике порядка, предпринятого писателем уже в публицистических и религиозно-философских произведениях.

Основное внимание уделяется ранним дневникам автора, знаменующим «методологический» период его творчества. Примечательным оказывается то, что один из первых опытов толстовского письма тесно связан с таким элементом художественной картины мира, как болезнь. Она понимается как исключительно внутреннее явление. Потому и лечение становится возможным лишь изнутри, благодаря вытеснению внешних элементов и организации наблюдения за самим собой. Последнее, что примечательно реализуется через слово. Следствием этого является особое положение методов избавления от недуга, находящееся на границе медицины и педагогики. Также отметим парадоксальность области телесного. С одной стороны, тело контактирует напрямую с внешним миром, но с другой — повествователь пытается упорядочить его деятельность так же, как и деятельность специфически внутреннюю.

Во второй главе «Печатные бюллетени о здоровье Л.Н.Толстого конца XIX — начала XX веков как часть “медицинского текста” русской литературы» анализируются сообщения о состоянии здоровья Л.Н.Толстого, устанавливаются факты появления первых сообщений о здоровье писателя, выявляется роль бюллетеней о здоровье писателя, анализируются открытые письма Толстого, призывающие не обсуждать личную жизнь писателя в прессе. Один из аспектов анализа – влияние сообщений о здоровье писателя на читающую публику.

В четвертой части «Чехов-врач и Чехов-писатель» речь идет о том, как две эти ипостаси ужились в личности Чехова. Первые две главы: «Чехов-врач» и «Медицина в творчестве Чехова» – имеют по преимуществу биографический характер. Третья озаглавлена «Поэтика медицины», и в ней сделана попытка теоретически осмыслить многие ее аспекты.

Глава четвертая части четвертой посвящена одному из типов докторов у Чехова – так называемому «мнимому» или «условному» доктору. Речь идет о таком достаточно распространенном явлении, когда герой – медик, а его прототип никакого отношения к медицине не имеет. Такие «доктора» в художественных произведениях, как правило, никого не лечат, а только рассуждают – причем чаще всего с материалистических позиций. Может быть, и называть этот тип «врача», во избежание путаницы, стоит не столько «мнимым», сколько «условным» доктором.

Иногда писатель делает своего героя таким «доктором» главным образом для того, чтобы читатель не догадался о его реальном прототипе. Именно так обстоит дело с тургеневским Базаровым, основным прототипом которого, как известно, был Н.А.Добролюбов, а второстепенным – Л.Н.Толстой. Тип «мнимого», или скорее «условного доктора», подробно рассматривается в первой главе второй части «Тайна Евгения Базарова». Во второй главе «Литературная генеалогия доктора Вознесенского» он рассмотрен на примере второстепенного героя чеховского романа «Драма на охоте» (1885).

В главе пятой четвертой части «Два доктора: Осип Дымов и Шарль Бовари: *Интертекстуальная структура рассказа Чехова «Попрыгунья»* показано, что рассказ Чехова «Попрыгунья» (1892) представляет собой сокращенный гипертекст романа Г. Флобера «Мадам Бовари» (1856). Подробно сопоставлены герои, занимающие сходное место

в сюжетно-образной системе этих двух произведений: Осип Дымов и Шарль Бовари. Оба они врачи, но чеховский герой как будто бы реализует нераскрытый потенциал, который был заложен в герое Флобера. Это уже не доктор-неудачник, а талантливый врач, обладающий всеми качествами для того, чтобы стать замечательным ученым-медиком.

Тем самым Чехов не просто как бы заступает за отнюдь не чужую для него корпорацию медиков. Благодаря этому, рассказ русского писателя приобретает характер полемической интерпретации романа французского классика. В мнимых исканиях смысла жизни флюберовской Эммы, которыми в «Мадам Бовари» объясняются две ее супружеские измены, Чехов, по-видимому, скорее склонен усматривать эгоизм и безответственность, разрушающие ее семью и приводящие к гибели ее саму. Не случайно у Чехова в результате сходного поведения Ольги Ивановны погибает не она, а Дымов.

Одновременно чеховский рассказ является, следовательно, и полемической интерпретацией «Анны Карениной» (1873-1877) Толстого, которая была создана как явный гипертекст романа Флобера. Критическая реинтерпретация Чеховым этих двух произведений отчетливо опирается в рассказе на мораль Муравья в хрестоматийной крыловской басне «Стрекоза и Муравей» (1808), явные отсылки к которой содержат заглавие и текст рассказа. Интертекстуальная структура чеховского рассказа рассматривается в главе прежде всего как система его претекстов, из которых одни соотносятся с ним унисонно, а другие – диссонансно. При этом первые из них составляют объект полемической интерпретации, в то время как вторые – предмет стилизации и ценностной ориентации.

В главе шестой четвертой части анализируются как хрестоматийные, так и сравнительно мало известные чеховские доктора, которые редко упоминаются даже в специальных работах на эту тему, каковы, например, статьи А.С.Сёмкина и Е.Н.Петуховой. При этом в облике их всех отмечаются какие-то ранее незамеченные исследователями черты. Так, рассказ Чехова «В родном углу» (1897) рассматривается как гипертекст романа Мопассана «Жизнь», а один из его главных героев доктор Нещапов, соответственно, – как чеховский Жюльен де Ламар. В этом отношении рассказ этот в какой-то степени продолжает внутренний диалог Чехова с Мопассаном, который ранее в эксплицитной форме был представлен в его повести «Бабье царство» (1894).

В уста ее героя адвоката Лысевича вложена высокая оценка романа Мопассана «Наше сердце» и его творчества в целом. К тому же, как показано в этом разделе, «Бабье царство» также представляет собой своего рода вариацию на тему романа Мопассана «Жизнь». При этом, однако, его творчество, как и «вся новенькая литература», рассматривается чеховским героем как констатация гибели человека в современном мире. Между тем в самой этой повести Чехова – как и во многих его произведениях второй половины 1890-х годов – повествуется о поисках путей его спасения.

Относительно повести «Палата № 6» показано, что еще одним, причем отнюдь не второстепенным прототипом доктора Рагина, является А.С.Суворин. В разделе же, посвященном рассказу «Ионыч», проводится мысль о том, что его заключительная глава, в которой в характер героя вводятся штрихи, превращающие рассказ в историю деградации человека, была написана для затемнения его очевидного автобиографического подтекста.

В главе седьмой проанализированы виды «фармакологического подтекста» у Чехова. В первой её главе речь идёт о поэтике фармакологического подтекста в его прозе и драматургии. Она построена на материале записных книжек писателя, и в первую очередь на материале его недавно опубликованной и прокомментированной автором настоящей книги «Записной книжки с рецептами для больных». Сопоставление с ней позволяет прояснить смысл некоторых микротекстов чеховской прозы и драматургии. Особое внимание уделено природе символичности чеховских рецептов, которая, как отмечал А. П. Чудаков, вообще присуща у него «обычным предметам бытового окружения». В главе рассматриваются такие произведения Чехова, как рассказы «Из дневника помощника бухгалтера» и «Средство от запоя», повесть «Дуэль», пьесы «Безотцовщина», «Чайка», «Три сестры». Применительно к чеховской драматургии автор полагает возможным говорить не

только о символичности, но и о факультативной «подтекстовости», или криптографичности подобных микротекстов.

В главе восьмой четвертой части опубликована в оригинале, а также в переводе на русский язык и с небольшими комментариями сама чеховская «Записная книжка с медицинскими рецептами».

Девятая глава четвертой части озаглавлена «Доктор Дорн против писателя Мопассана». Вся она посвящена пьесе Чехова «Чайка». В первой главе речь идет о ее «мопассановском подтексте». Справедливо отмечались как высокая метатекстуальность «Чайки», так и то, что Чехов в ней «объективировал в лицах» некоторые суждения Мопассана. В действительности, едва ли не все ее герои воплощают те или иные представления о человеке, развитые в путевом «дневнике» Мопассана «На воде» и в его последних романах.

Чехова и в самом деле не случайно называли «русским Мопассаном». В «Чайке» русский писатель, с одной стороны, впервые признал, что в его произведениях действительно не так уж мало от Мопассана, а с другой – тонко показал, что он «не Мопассан»: «он другой». И в чем именно это «другое» заключается. В полной мере оно становится понятно читателю только при условии считывания ее интертекстуального подтекста. Продемонстрированные в этой главе значительные интертекстуальные связи «Чайки» с прозой Мопассана позволяют выявить наличие в пьесе особых «смыслов интертекстуальности» – своего рода мопассановского подтекста, через который передается внутренняя художественная полемика Чехова с тем пониманием мира и человека, которое воплощено в творчестве Мопассана.

Десятая глава – «Доктор Дорн в структуре пьесы: *О ее интертекстуальном подтексте*». Исследователи колеблются в трактовке героя чеховской «Чайки» доктора Дорна, видя в нем то выразителя авторской позиции, то «скрытого трикстера». Между тем, если сказать, что Дорн воплощает в пьесе авторское критическое отношение ко всем ее героям, то обе этих позиции могут быть объединены в одну. Чехова не случайно называли «русским Мопассаном». В «Чайке» русский писатель, с одной стороны, впервые признал, что в его произведениях действительно не так уж мало от Мопассана, а с другой – тонко показал, что он «не Мопассан»: «он другой». И в чем именно это «другое» заключается. В «Чайке» он выражает его в основном через образ Дорна. Однако в полной мере оно становится понятно читателю только при условии считывания ее интертекстуального подтекста. При этом через образ Дорна передается внутренняя художественная полемика Чехова с тем пониманием мира и человека, которое воплощено в творчестве Мопассана.

Одиннадцатая часть озаглавлена «Доктор Чебутыкин и другие герои драмы “Три сестры”». В первом ее разделе речь идёт о Соленом и Чебутыкине. В.Б. Катаев однажды предположил, что при создании образа Соленого Чехов перенес в него какие-то впечатления от общения с Горьким. В пьесе и в самом деле были сюжетно реализованы противоречия, которые существовали между писателями, но которые почти никак не проявились в их взаимоотношениях. Более того, некоторые другие герои «Трёх сестер», в частности, Чебутыкин, представляют собой в этом плане аналогичное явление: в его образе преломились некоторые черты А.С.Суворина.

В обоих этих образах: и Соленого, и Чебутыкина – впрочем, усматривается гибридная прототипичность, так как в них можно найти отдельные черты и других реальных лиц. Показано, что в образах «Трёх сестёр» и повести «В овраге» проявилась криптопоэтика позднего Чехова: тщательно затушёвываемая связь своих героев с их прототипами, писатель одновременно оставляет некоторые моменты, по которым она может быть восстановлена внимательным читателем.

Пятая часть монографии – «Чехов и его современники». В главе первой «Реальные и мнимые болезни героев А.П.Чехова» анализируются образы болезней в творчестве писателя. Отмечается, что в прозе и драматургии читателю представлена не болезнь как таковая, а ее образ, который выполняет художественные функции: характеризует героя,

движет фабулу, организует композицию. Анализируются образ тифа, маниакальный синдром, модная в конце века идея вырождения и амнезия. Раздел «Вариации образа доктора в произведениях Чехова» посвящен образу доктора, который проходит через всё творчество писателя. На материале ряда прозаических произведений Чехова и его современников представлены варианты речевой характеристики образа доктора.

Во второй главе пятой части «Вариации образа доктора в произведениях Чехова» рассмотрены герои, так или иначе связанные с профессией врача. Характер изображения доктора во многом обусловлен жанром произведения, в которое он включен, а также местом публикации текста. В фельетонах серии «Осколки московской жизни» и в книге «Остров Сахалин» образ доктора во многом предопределен публицистическим дискурсом. В позднем рассказе «Ионыч» характер доктора Старцева строится на отталкивании от героя претекста, представленного очерком с таким же названием Ф.Д.Нефедова. Одним из методов исследования в данном разделе является компаративный анализ: публицистическая книга Чехова анализируется в проекции на книгу В.М.Дорошевича, а образ мнимого доктора – на фоне массовой юмористики конца позапрошлого века.

Часть шестая посвящена «эпохе модернизма» в истории русской литературы. Первая глава называется «Медицинский текст в фельетонной критике конца XIX начала XX веков». Предметом изучения в ней послужила фельетонная критика 0 одно из ведущих направлений в литературной критике начала XX в. При анализе статей А.А.Измайлова и К.И.Чуковского рассмотрены причины, по которым медицинский дискурс становится частью литературной критики, те изменения, которые происходили в художественной словесности на рубеже XIX – XX веков: появление новых литературных течений и направлений, эксперименты в области языка, поиски новых форм, приемов поэтики произведения и многие другие процессы, связанные с модернизацией литературного поля. Художественная литература в это время стала во многом источником приращения языка литературной критики, триггером, запустившим механизм насыщения языка рецензий и фельетонов медицинской терминологией, сделавшей медицинский дискурс частью анализа современной литературы. В главе прослежены примеры применения медицинской терминологии в литературной критике, комические приемы, в которых медицинская терминология играет ключевую роль. Проанализированы рецензии, в которых выявлено резко саркастическое отношение критиков к откровенным проявлениям натурализма. В работе выявлена эволюция взглядов критиков-фельетонистов на медицинский дискурс, в результате которой оказался возможен серьезный диалог медицины и литературы, а медицинский дискурс стал частью поэтики рецензий и откликов на художественные произведения.

Объектом исследования во второй главе шестой части «Больное дитя»: полемические контексты и поэтика стихотворения А. А. Блока «А. М. Добролюбов») был первоначальный этап в процессе самоопределения русского литературного модернизма, который отмечен стремлением, с одной стороны, провести демаркацию между «декадентством» и «символизмом», с другой – освободиться от психопатологического дискурса в оценке новых художественных явлений, смещая тем самым конвенционально признанную границу между «нормой» и «патологией». На основе эгодокументов (дневника и записных книжек) анализируются взгляды Александра Блока на «декадентство» и «декадентов», полемика о «декадентах» и «символистах» в прессе, реакция на нее Блока и художественный результат – стихотворение «А. М. Добролюбов» (1903), в котором репрезентируется образ одного из первых русских декадентов, жизнь которого стала легендой, породив определенный нарратив. Рассматриваются опорные концепты созданного Блоком образа, в частности «больное дитя», выявляются его источники, восходящие к полемике начала 1900-х гг. и к корпусу статей З. Гиппиус, а также ряд интертекстуальных параллелей (Д. Мережковский, Ф. Достоевский, А. Добролюбов). Прослежена текстологическая история стихотворения (от записи в тетрадь автографов, первой публикации до включения в состав «лирической трилогии»), определены функции эпитафии как маркера «петербургского текста».

Часть седьмая посвящена литературе русского авангарда. В главе первой «Обэриуты и медико-санитарный дискурс 1920-х–1930-х годов» подводятся промежуточные итоги исследования медицинского дискурса в творческой и жизненной практике обэриутов. Выделены две основные модификации дискурса, условно обозначаемые как медико-санитарная и натурфилософская. Обе модификации тесно взаимосвязаны и интересны для историка литературы прежде всего тем, что соединяют друг с другом эстетику ОБЭРИУ с внешним историческим и социальным контекстом. Как правило, обэриутская эстетика (в особенности это касается творчества Д. И. Хармса и А. И. Введенского) рассматривается как эстетика герметическая, автономная по отношению к советскому историко-бытовому и идеологическому контексту. Вводится основной предмет рассмотрения - два «медицинских стихотворения» Н. А. Заболоцкого: «Прогулка на лыжах» (1931, 1933) и «Сохранение здоровья» (1929). Стихотворения рассматриваются в рамках советской модернизационной программы и нового подхода к детской литературе, разработанного С. Я. Маршаком.

В главе второй «"Медицинские стихи" Заболоцкого и А. К. Толстого. Генезис и функции гносеологической пародии» стихотворения Заболоцкого рассмотрены в контексте жанровой традиции, а также в контексте творческой и философской программы самого поэта. Проведены параллели с циклом «Медицинских стихотворений» (1868-70) А. К. Толстого, ранними стихотворными посланиями Н. А. Заболоцкого М. И. Касьянову (1921), стихотворением А. М. Жемчужникова «Старик» (1870). Подробно рассматривается вопрос о пародийной составляющей натурфилософских стихотворений Заболоцкого, приемы «гносеологической пародии» (по определению А. Г. Герасимовой) и абсурда в «медицинском диптихе» и других стихах Заболоцкого 1920-х - 1930-х годов. Отдельно анализируется медицинский дискурс в поэме «Безумный волк» (1931). Здесь прослеживается антагонизм синтетического и специализированного знания, вероятно, отмеченный влиянием концепций К. Э. Циолковского. Прикладное медицинское знание становится частным случаем нетворческой, плоской науки - здесь творчество и взгляды Заболоцкого смыкаются с творчеством и взглядами Хармса и Введенского. В этой же связи упоминаются своеобразное «гетеанство» чинарей, интерес Заболоцкого к фигуре и творчеству Франсуа Рабле, зафиксированные в мемуарах и письмах «практические» медицинские пародии поэта.

В главе третьей «Поэтика "мнимости" в позднем творчестве Заболоцкого» прослеживается дальнейшее развитие ранее выделенных мотивов и концепций в более поздний период поэтической деятельности Заболоцкого. Цикл 1951–1953 гг. «Из записок старого аптекаря» анализируется с точки зрения «мнимой поэзии» (термин, примененный к шуточным стихам Заболоцкого В. А. Кавериним). Кроме того, цикл сопоставлен со стихотворением «Смерть врача» (1957), выполненным в жанре советской баллады. Сделан вывод о возможности наблюдать идейную цельность раннего и зрелого творчества Заболоцкого на материале малых и маргинальных жанров.

Часть восьмая озаглавлена «Литература русского зарубежья: случай Василия Яновского». В ней рассматривается вопрос о том, каким образом на становление творческого метода эмигрантского писателя Василия Яновского (1906–1989) повлияли его медицинское образование и многолетняя врачебная практика. При этом использование медицинских тем и сюжетов в его прозе объясняется фактами как биографического, так и историко-литературного порядка. Отдельное внимание уделено повести Яновского «Челюсть эмигранта» (1957). В первую очередь решается вопрос о том, почему рассказ об изгнаннической жизни главного героя мотивирован походом к стоматологу, а также каким образом в повествовании соединяются темы эмиграции, врачебной практики и памяти. Также впервые проанализирована книга писателя 1978 года «Медицина, наука и жизнь», в которой Яновский пытался создать синкретическую философскую теорию, отталкиваясь в равной мере от своего писательского и врачебного опыта.

Часть девятая «Врачи, пациенты и их болезни в новейшей русской прозе» состоит из семи глав. Первая «Образ врача в диалогии Владимира Сорокина». В ней выявляются закономерности создания образа врача в диалогии Сорокина. Определяются важнейшие

приёмы и динамика раскрытия характера персонажа. Выделяются ведущие принципы портретирования, перечисляются наиболее значимые художественные детали. Рассматриваются повествовательные точки зрения. Устанавливается природа изменений, внесённых в первоначальный замысел.

Глава вторая «Проза про Паровозова: рассказчик, стиль, обстоятельства» посвящена циклу романов Алексея Моторова про доктора Паровозова, который стал ярким литературным явлением 2010-х годов. Широкий читательский и критический успех объясним целым рядом факторов: это и создание обаятельного, узнаваемого альтер эго автора, и беллетризация специфических, не известных посторонним обстоятельств работы в реанимации, и соединение в рамках одного художественного мира разноплановых жанровых элементов – от физиологического очерка и байки до романа взросления и детектива. Очевидным образом наследуя булгаковской линии «врачебной прозы» с ее описаниями злоключений молодого медика, Моторов, однако, избегает оставленной в наследство автором «Записок юного врача» «тоски». Похождения Паровозова – обыкновенная история героя своего времени, разыгранная в необыкновенных обстоятельствах реанимации. Учитывая же, что первая книга родилась из частной переписки с коллегой в соцсетях, цикл Моторова можно отнести и к самым удачным примерам взаимообогащения соцсетей и прозы.

Глава третья озаглавлена «Поэтика болезни: тексты и контексты (“F20” Анны Козловой и “Безбожный переулочек” Марины Степновой)». Романы Марины Степновой и Анны Козловой вышли в разное время, но требуют изучения в одном контексте и именно в паре. Степнова пишет о врачах, Козлова – о пациентах, но прежде всего их истории – про природу болезни, темную и зловещую. Эта болезнь – шизофрения: сложный медицинский феномен, долгие годы остающийся загадкой для врачей, оборачивается повествовательной загадкой для героев и читателей. Сложная мотивная структура романов, прихотливо организованная речевая характеристика героев, многочисленные разбросанные по текстам детали превращают эти истории в квесты, которые предлагается пройти и персонажам, и читателям. Интрига и трагедия в том, что первые оказываются не проницательнее вторых.

Четвертая глава посвящена «страницам русской медицины XIX века в романе М. Степновой “Сад”». Эпидемия холеры 1831 года в романе Степновой – сюжетная точка, к которой стягиваются важнейшие линии романного повествования. Автор дополняет и расширяет культурологические смыслы, связанные с фигурой врача через рифмующиеся судьбы Мейзеля, Бланка, Мудрова с судьбами Саша Ульянова, Виктора Радовича и др. Мотивы спасения и исцеления преодолевают узко медицинские смыслы и начинают сопрягаться с мотивом исторической судьбы России. История борьбы врачей с холерой в Петербурге 1831 года приобретает через сюжетные сцепления судеб героев широкое социально-историческое обобщение. Современный прозаик ведет повествование о судьбе России, о ее трансформации и о будущих событиях, которые произойдут в 1917 году.

В главе пятой «Поэтика болезни в романе Алексея Сальникова «Петровы в гриппе...» говорится о нашумевшем романе Алексея Сальникова, который также представляет собой впечатляющую «историю болезни», однако представленную в ином повествовательном и стилистическом ключе. На протяжении всего романа старательно размываются границы между вымышленным и реальным, настоящим и потусторонним, живым и мертвым. Гриппозный морок оказывается сложным мотивным кластером. Грипп и убивает, замораживая смертным холодом, и оживляет, воспламеняя жаром. Он и наводит морок, и проясняет ум. Вся структура романа держится именно на чехарде жизни и смерти, нормы и безумия. Если попытаться вывести повествовательную формулу «Петровых», то она будет построена по принципу школьной задачи, где ответ зависит от постановки запятой: «жить нельзя умереть».

Глава шестая «Лучший жанр для пандемии» и посвящена выявлению такового. Литераторы оперативно отозвались на «ковидную» повестку произведениями в самых разных жанрах, но наиболее выразительным оказалась эссеистика в исполнении одного из признанных ее мастеров Александра Гениса. Его эссе на тему пандемии сначала выходило в газете, но в том же 2020 году оформились в «карантинный» цикл в книге «Кожа времени», обретая не только тематическое, но и композиционное единство. Каждое эссе описывает аспект жизни, который неизбежно изменила пандемия, но важнее темы здесь авторское «Я». Гениса интересует только небанальное, от которого один шаг до смешного или хотя бы остроумного, даже если шутит сама природа. Сдержанно-оптимистический и в то же время глубокий взгляд на происходящее оказывается самым подходящим ракурсом.

В главе седьмой «"Медицина" Никиты Жукова: новый фонмат науч-попа, нон-фикшна и книжности в целом» говорится о том, что под книжной обложкой теперь уютно себя чувствуют не только публицистические, но и зародившиеся в самой что ни на есть виртуальности тексты. Сайт Encyclopatia (от «Encyclopedia pathologicae» — патологическая энциклопедия) был открыт в 2015 году, имеет википедический дизайн и представляет собрание десятков статей на разнообразные медицинские темы в очень неформальной манере, написанные одним человеком, молодым врачом-неврологом Никитой Жуковым. Таким образом, это изначально и «открытая структура», и авторский проект со своей интонацией. Поэтому в 2016 году проект легко воплотился в книжной форме, не только не потеряв ни в выразительности, но и позволив заметить некоторые тенденции книжного мира. «Медицина» удачна тем, что адекватна и переплету, и экрану, и культуре книги, и культуре контента.

В «Приложении» представлены материалы круглого стола на тему «Современный русский писатель и медицина». Ответы на наиболее острые и актуальные вопросы, связанные с этой темой, дали известные современные русские писатели.

