явление Чацкого разрушило устоявшуюся репутацию дома. Оно же вскрыло реальные и никак никого не устраивающие отношения в треугольнике Лиза — Молчалин — Софья. Спору нет, этот дестабилизирующий, разрушительный и разоблачительный эффект дан у Грибоедова как очистительный, позитивный. Хотя и здесь автор верен себе: судя по всему, этот эффект носит временный характер. Вряд ли Фамусов будет «выносить сор из избы» и отошлет Софью «в глушь, в Саратов». Да и Софья с Молчалиным, скорее всего, найдут общий язык...

Предложенная трактовка в значительной степени проясняется и уточняется литературным контекстом, в который погружена грибоедовская комедия. При этом сам контекст явно двоится. Если мы возьмем за точку отсчета романтическую природу героя, тогда придется обратиться к романтической литературной традиции. Если же опираться на реалистический характер художественного метода Грибоедова, тогда корректнее вписать комедию в круг реалистических произведений. Пока же достаточно помнить, что своеобразие содержания «Горе от ума» определяется тем, что комедия существует как результат пересечения нескольких литературных традиций, каждая из которых оставила в ней свой след.

Е. К. Созина

ОБ ОДНОМ СИМВОЛЕ В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА

Экзистенциальность чеховской прозы имеет в себе подчас скрытый, но тем не менее достаточно заметный мифолого-символический код. Причем обнаруживается, что этот код носит у писателя архаический характер, хотя и выявляет позднейшие напластования и переплетения смыслов[1]. Ю. М. Лотман применительно к творчеству Тургенева говорил о присутствии у него трех уровней текстовой семантики: современно-бытового, архетипического и космического[2]. Можно сказать, что и у Чехова этих уровней тоже три: «литературный», или культурологический, экзистенциальный (где чеховские герои — «просто люди») и мифолого-символический[3].

В данной статье мы рассмотрим лишь один символ-архетип

© Созина Е.К., 1996

Чехова — море. Текстов, затрагивающих морскую семантику, в творчестве писателя не так уж много; мы ограничимся четырьмя: «Огни» (1888), «Гусев» (1890), «Дуэль» (1891), «Дама с собачкой» (1899).

Каким же видится море в процессе «медленного чтения» указанных произведений Чехова? Прежде всего, оно живет и действует: «лениво пенились и нежно мурлыкали невысокие волны» (7, 113)[4]; «всякая [волна — *Е.С.*] старается подняться выше всех, и давит, и гонит другую; на нее... налетает третья...» (7, 337); «волны разбили бы его [пароход — *Е.С.*] без всякого сожаления и сожрали бы всех людей» (там же); «океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные...» (339); «волны... лениво и тяжело ударялись о берег и точно вздыхали: уф!» (7, 440); «город со своими кипарисами имел совсем мертвый вид, но море еще шумело и билось о берег» (10, 133).

Природа у Чехова целенаправленно антропоморфична[5]. Но как некий организм или существо, море живет само по себе, автономно, независимо от чего или кого бы то ни было[6]. Мало того, оно имеет свой характер, свое «лицо», своенравно и никому неподвластно. Буквально у всех героев писателя море вызывает чувство затаенной печали или даже зависти, благодаря его отстраненности от житейской суеты:

...Шум моря... говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас (10, 133); ...теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет (там же); У моря нет ни смысла, ни жалости (7, 337); ...в потемках слышался ленивый, сонный шум моря, слышалось бесконечно далекое, невообразимое время, когда бог носился над хаосом (7, 440).

В повести «Дуэль» Чехов сталкивает нас с двумя точками зрения на море. Одна принадлежит дьякону и приведена выше. Другая — Надежде Федоровне:

...Шум моря говорил ей, что надо любить... (7, 379); ...все это вместе со зноем и прозрачными нежными волнами раздражало ее и шептало ей, что надо жить, жить... (381); ...проклятого ощущения жизни с ее морем, звездами, мужчинами, лихорадкой... (420).

По-видимому, здесь противоречие: в несобственно прямой речи дьякона возникает непосредственная реминисценция из библейской книги Бытие (1; 1, 2); для Надежды Федоровны море — это в первую очередь «море житейское», за которым в христианской традиции закрепилось значение моря страстей, ведущих душу к погибели. Но в применении к целостному символу моря противоречие это скорее мнимое: «море житей-

ское» представляет собой вторичный смысл, вошедший в символ моря как Вод Жизни в христианской культуре и несущий этическую нагрузку, однако смысл этот безусловно связан с его первичным архаическим значением.

О структуре водного символизма в древней мифо-религиозной традиции писал М. Элиаде:

> Воды символизируют универсальную совокупность потенциально возможного; они есть fons et origo (первопричина, первооснова), хранилище всех возможностей существования; они предшествуют всякой форме и составляют *основу* всякого создания. ...Символизм Вод предполагает в равной степени как смерть, так и возрождение[7].

На отражение древнего символа в библейской книге указывала Е. Блаватская, современница Чехова:

> Идея Дыхания Тьмы, движущегося над «дремлющими Водами Жизни», являющимися Изначальной Материей с непроявленным в ней Духом, вызывает в памяти первую главу Книги Бытия[8].

Вполне естественно, что именно море вызывает у героини «Дуэли» такой острый пароксизм жажды любви и жизни. И для нее, и для дьякона, и для любого героя Чехова море — сама жизнь и ее вечный символ. Море внеэтично, внечеловечно, абсолютно свободно, в силу этого оно не может не иметь субстанционального характера. В размышлениях дьякона с его библейским ходом ассоциаций акцент делается на проявленности Духа из Тьмы. Дух, или Разум, оплодотворяет творческое брожение Хаоса Вод Жизни; отсюда, вследствие дальнейшей эволюции, рождается Вселенная, или Космос: в однородной материи Хаоса появляется точка, из вод Жизни всплывает Остров. Прямая аналогия с происходящим в ночь перед дуэлью духовным прозрением Лаевского (и Надежды Федоровны), конечно, груба, но и очевидна несмотря на прямолинейность[9]. Не случайно именно дьякон оказался у Чехова главным «победителем» в дуэли — виновником ее мирного финала (вспомним, что фамилия дьякона — Победов). «Дух» побеждает прежде всего в нем.

Однако всмотримся повнимательнее в ночь катарсиса Лаевского. Параллелизм душевной «грозы» героя и грозы в природе не раз отмечался исследователями[10]. Но хаос грозы с ее молниями, громом и бушующим морем подобен до-тварному состоянию мира, — и ему совершенно органично соответствует душевная разобранность Лаевского. А затем столь же необратимо следует час, когда Бог уже носится над Бездной: Дух проявлен, — начинается творение новой жизни, новой Вселенной героями Чехова. Поневоле они оказываются включены в великий космогонический процесс и своими действиями, на уровне человеческого существования, повторяют его заново, а тем самым способствуют его возобновлению и продолжению жизни Космоса как разумно устроенного целого. Наблюдая грозу в окно, Лаевский видит, как

> на горизонте молнии белыми лентами непрерывно бросались из туч в море и освещали на далекое пространство высокие черные волны. И справа, и слева, и, вероятно, также над домом сверкали молнии (436).

Море притягивает молнии, которые всюду — вокруг и над Лаевским. Его дом словно помещается в центр мироздания и становится главной точкой отсчета. Одновременно пространство теряет свою однородную протяженность: кроме пути вдаль (к морю), открывается путь вверх (в небо) и вглубь — в душу человека, к его памяти.

Архетипический, библейско-бытийный характер носит прослеживаемая в произведениях Чехова онтологическая диада: море — небо. По отношению к первичной материи — Хаосу, или Тьме Вод Жизни — небо, как и земля, имеет творимую природу. Верхняя твердь, небо, отделяется Богом от нижней: это как бы граница между нашей проявленной, видимой Вселенной и невидимыми для нас планами Бытия. Вспомним «лестницу Иакова»: он увидел ее касающейся неба, и ангелы восходили и нисходили по ней (Бытие, XXVIII; 12—19); на миг ему открылось небо. В рассказе Чехова «Гусев» (где море именуется океаном, что ближе к архетипу) особенно очевидна первичность и первостепенность океана рядом с небом. «Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» (7, 339). Небо описывается здесь в сугубо человеческих признаках и даже так, словно оно — женщина; поведение океана видится «мужским», «хозяйским»: только так, через уподобление человеку, он может быть внятен для нас, по существу же определить его невозможно. Любопытно, что в первой публикации рассказа в «Новом времени» океан глядел и хмурился «на эту великолепную, очаровательную чепуху» (7, 581): степень не только антропоморфизации, но и главенства океана была еще выше. Еще один пример, подтверждающий значимость для Чехова такого рода оппозиции моря небу: «...в него [море — *Е.С.*] весело и спокойно гляделось бирюзовое небо» (7, 134).

В «Дуэли» море выступает безусловной притягательной силой как для прочих сил природы: «...молнии белыми лентами бросались из туч в море» (7, 436), так и, вполне понятно, для человека: «Он [Лаевский — *Е.С.*] столкнул с неба свою тусклую звезду...» (там же, 438). — Куда? — Видимо, в море, — напрашивается ответ. Опять возникает знакомая диада: море — звезда, правда, в иной парадигме: вечность — время.

«Вот вы все учите, постигаете пучину моря, разбираете слабых да сильных, книжки пишите и на дуэли вызываете — и все остается на своем месте...» (7, 433), — говорит дьякон фон Корену накануне дуэли. Поединок заканчивается «вничью». Ни постигнуть «пучину моря», ни окончательно утопить в ней «звезду» Лаевского фон Корену не удается. На утро дуэли «ни одной звезды» (439) нет на небе, однако когда дьякон выходит за город, «на черном небе кое-где показались мутные пятна и скоро выглянула одна звезда и робко заморгала своим одним глазом» (440). Не звезда ли это продолжающейся, а точнее, возобновляющейся жизни Лаевского?.. В потемках, в виду начинающегося шторма, на утлой лодке фон Корен уходит в море, — словно и приходил лишь для того, чтобы способствовать сдвигу с мертвой точки жизни Лаевского. Он — «человек моря»: столь же безжалостный, сильный, движимый волей к жизни.

Обратимся теперь к рассказу «Гусев». Тайны моря не дают Гусеву покоя. Океан для него несет в себе некую естественную, но чуждую и враждебную жизнь. В начале рассказа герой переживает: «Мне один солдат в Сучане сказывал: ихнее судно, когда они шли, на рыбину наехало и днище себе проломило» (7, 327). Затем «Гусев долго думает о рыбах, величиною с гору, и о толстых заржавленных цепях...» (328). Когда он перед смертью выходит на палубу, корабль видится ему как «носатое чудовище», имеющее «бессмысленное и жестокое выражение». Оно

прет вперед и режет на своем пути миллионы волн; оно не боится ни потемок, ни ветра, ни пространства, ни одиночества, ему все нипочем, и если бы у океана были свои люди, то оно, чудовище, давило бы их, не разбирая тоже ни святых, ни грешных.

Но и «у моря нет ни смысла, ни жалости. Будь пароход поменьше и сделан не из толстого железа, волны разбили бы его без всякого сожаления и сожрали бы всех людей, не разбирая святых и грешных» (337). Среди беспредельности океана — хаотической, бесценностной стихии — оппозиции, существенные для человеческого мира, снимаются; пространство становится однородным и равно протяжимым во все стороны; законы организованного космического целого здесь не действуют. Поэтому и корабль, и океан наделяются одним «лицом», чудовищным и страшным для Гусева. Вторгшись в эту до-тварную, до-онтологическую аструктурность бытия, людской корабль принимает ее законы (в этом смысле мы и назвали ранее фон Корена «человеком моря»). Здесь противопоставление: хаос океана — организованная жизнь человека — абсолютно.

Центром Мира для Гусева является дом, родная деревня — обжитой и ни с кем не воюющий уголок Вселенной, который даже в снах его все время перекрывается «бычьей мордой без глаз». Характерно, что этот человеческий, сделанный, т.е. вторичный покой и уют сближается с небом:

Наверху глубокое небо, ясные звезды, покой и тишина — точь-в-точь как дома в деревне, внизу же — темнота и беспорядок (337).

Корабль, на котором Гусев плывет теперь неизвестно куда по бесконечному океану, включает в себя сразу два архетипических символа. Это одновременно и кит, пожравший Иону (под стать живущим в морской пучине чудовищам), и ковчег, на котором спасался Ной. Корабль в момент «прогулки» Гусева по палубе находится среди моря в семи днях пути от земли (об этом говорит герою провожающий его солдат). В Библии «чрез семь дней» после изготовления ковчега начался потоп; с промежутками в семь дней выпускал Ной голубя, чтобы проверить, «сошла ли вода с лица земли» (Бытие, VII; 8). Выстраивается интертекстовая линия: Гусев — Ной / Иона. В финале, однако, доминирует архетип Ионы. Доплыть до своего «Острова» Гусеву не удается... Отсутствие всякого «порога» при переходе Гусева в состояние смерти поражает. Хотя с позиции вечного океана и жизнь и смерть есть одно: Воды Жизни в древнем символизме — это одновременно и Воды Смерти.

Море, безусловно, относимо к «ядерному» слою чеховской философии мира, т.е. к тому, который определяет положительные ценности писателя в отношении человеческой жизни. Это как бы наглядный символ метафизического Бытия — до-тварной сущности мира, вечной, неистребимой, пребывающей всегда. Для чеховских героев море обладает своим «временем», несопоставимым со временем человека. Его «время» едино и постоянно, нелинейно и синхронно, в отли-

чие от последовательно текущего потока эмпирического человеческого времени. Это скорее «отсутствие времени», т.е. вечность. Именно в силу этого «качества» море и может выступать нашим общежизненным (не обязательно только этически) ориентиром.

И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства (10, 133),

— думает Гуров, а вместе с ним и автор.

Парадокс чеховской позиции в том, что человеческая жизнь, по своей краткости и тварной поглощенности сиюминутными потребностями не сравнимая с морем, тем не менее, оказывается вполне соотносима с ним в пределах авторского сознания. Не на фоне, а *в связи* с морем происходят душевные катаклизмы чеховских героев в рассмотренных нами произведениях. Оно и вызывает, и стимулирует процесс их внутреннего преображения и роста, и в том случае, если это преображение состоялось, оно аналогично творчеству Вселенной. Жизнь не всегда определяется в категориях человеческого мышления, языка, сознания — это понимает и об этом говорит нам автор. Однако само человеческое существо содержит в себе знание о многомерной полноте жизни — о том свидетельствуют символика и многослойность чеховского повествования.

Примечания

[1] См.: *Сендерович С.* Чехов — с глазу на глаз: История одной одержимости А. П. Чехова. СПб, 1994; *Джексон Р. Л.* Время и путешествие: Метафора для всех времен. «Степь. История одной поездки» // Чеховиана: Чехов в культуре XX в. М., 1993. С. 8—17; *Капустин Н. В.* О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880-х—1890 гг. // Там же. С. 17—26.

[2] *Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 106.

[3] Символам в творчестве Чехова посвящено достаточно работ; из последних назовем книгу: *Собенников А. С.* Художественный символ в драматургии А. П. Чехова: Типологические сопоставления с западноевропейской «новой драмой». Иркутск, 1989. Кроме литературы, указанной в сноске 1, см. также: *ЗвиняцковскийВ. Я.* Вера, надежда, любовь (Символы и реалии в «Трех сестрах») // Чеховские чтения в Ялте. М., 1987. С. 56—66; *Сухих И. Н.* Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана. С. 26—32; *Лосиевский И. Я.* Символическое у Чехова в контексте исканий русской философской мысли начала XX века // Там же. С. 32—40; *Звиняцковский В. Я.* Символизм или модерн? // Там же. С. 41—51. Но в подавляющем большинстве отмеченных здесь работ речь идет о так называемой внутренней символике писателя: ее архетипические истоки пока занимают немногих.

[4] Мы цитируем Чехова по изданию: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974. «Огни», «Дуэль» и «Гусев» помещены в 7 томе, «Дама с собачкой» — в 10-м. При цитировании в скобках указываются том и страница, при повторном цитировании произведения приводится только страница.

[5] См.: *Тихомиров С. В.* Природа в сознании героев А. П. Чехова // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1986. № 4.

[6] Ср.: *Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987. С. 160; *Чудаков А.* Мир Чехова. М., 1986. С. 156.

[7] *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. С. 83.

[8] *Блаватская Е. П.* Тайная Доктрина: В 3 т. Смоленск, 1993. Т. 1. С. 110.

[9] Приведем высказывание В. Н. Топорова, в контексте которого наша аналогия между космогоническим процессом творения и начинающимся духовным творчеством героев Чехова становится вполне допустимой; своего рода материальным знаком и, вместе, формой такой аналогии является архетип, выявляемый нами в повести Чехова: «...особая роль космогонии определяется тем, что она выступает как архетип всякого творения, как наиболее естественная и наиболее общая схема творения вообще, как модель любого человеческого действия и механизмов порождения всего, что есть в мире, всех его содержаний — как объективных, так и субъективных (сознание)» (*Топоров В.* Н. Предисловие // Евлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 13.)

[10] См., напр.: *Звонникова Л.* Скверная болезнь (К нравственно-философской проблематике «Дуэли») // Вопр. лит. 1985. № 3. С. 160—182.