

Лулудова Е.М.

АРХЕТИП ДОРОГИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ А.П. ЧЕХОВА И ЕГО КРИТИКОВ

Дорога – смысл жизненного пути, смертного удела, безнадежности, с одной стороны, и духовного подъема, выхода из ограниченного камнем и небом пространства в иной мир – с другой. Кроме того, то, что когда-то имело в себе сему «дорога» (перепутье, распутье, следование, преследование, переступание, преступление, беспутство, непутевость, заблуждение и т.д.), довольно часто превращается в характеристики и вехи человеческой жизни.

Чеховская метафизическая концепция пути причудливо переплавляет опыт своей собственной и чужой духовной жизни (см. например, учения гностиков, Платона, Гамана, раннехристианские и старообрядческие представления). Всю жизнь Чехова влекли дальние дороги. Он был удивительно легок на подъем – в южных степях, по его собственным словам, ему была знакома каждая балочка. Прекрасно он знал и среднюю Россию, бывал в Италии и Франции. Собираясь с М.Ковалевским в Алжир, с М.Горьким – в Китай, а с Ю.Балтрушайтисем – в Скандинавские страны.

Согласно «Энциклопедии символов, знаков, эмблем», дом символизирует «освоенное, покоренное, «одомашненное» пространство, где человек находится в безопасности. Это место, где мы родились и куда мы возвращаемся из любых странствий» [1, с.159]. С древнейших времен дом мыслился как центр мира, прирученный космос, святилище рода. В христианском понимании дом – это «малая церковь», обитель Святого Духа, место жилья и молитвы. Таким образом, главная особенность дома в том, что это защищенное и защищающее место, наделенное стабильностью. Дорога символизирует пространство, противоположное дому, ее основное свойство – изменчивость. Дорога предназначена для передвижения. Однако, по сути, А.П. Чехов является писателем, в художественном мире которого впервые объединены такие два противоположных по своему смыслу и назначению элемента как дом и дорога.

А. Белый писал: «Штрихи письма Чехова, сами по себе вполне точно передающие действительность, образуют такую конфигурацию, которая приподымает Ивана Ивановича над известной эпохой. Эпоха становится символом вообще эпохи человечества. Иван Иванович становится человеком, комната его разрастается до мира» [2, с.633]. Кроме того, А. Белый убежден: «Чехов, исходя из реального образа, уточняя и изучая самый образ видимости,

рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что образ этот, в сущности, сквозной. Но выхода он не дает, и мы, окруженные неизвестностью, обречены пребывать в замкнутых пределах нашей стеклянной тюрьмы» [2, с.630].

Любой читатель включается в проблемную ситуацию «заколдованного круга», которая, по утверждению Б.С. Мейлаха «стала главной в творчестве зрелого Чехова». Смысл этой ситуации представляется столкновением двух истин: «Нет, больше жить так невозможно!» - «Никто не знает настоящей правды» [3, с.326]. Чехов не говорит читателю, что он должен делать, он включает «мысли и воображение читателя в самую суть проблемной ситуации настолько, чтобы заставить ее решать» [3, с.441].

Л.А. Звонникова в работе «Заколдованный круг. Проза Чехова 1880-1904» отмечает: «Жизнь – это заколдованный круг, царит в нем ужас, который заключается в том, что всеми чеховскими героями владеют страхи, ложные представления, миражи и прочее». Однако она же сожалеет: «Но дело известное: накладываем лекало концепции – получаем нужные выводы» [4, с.96].

А.Д. Степанов уверен, что «мир, изображенный Чеховым, – это *мир без альтернативы*. Герои, подобно «*визязю на распутье*», поставлены в условия, когда выбор любого пути чреват либо катастрофой, либо напрасно потраченными усилиями. Однако перед ними нет «камня», предупредительного знака, им самим приходится осознавать это положение. И герои различаются прежде всего тем, насколько они его осознают. Главный способ спасения – попытка вернуть прошлое, повторить некогда успешное действие. Прошлое – это время счастья и удач» [5, с.64]. Причем, по мнению критика, «нарушение закона безвыборности, попытка начать новую жизнь, тоже оборачивается катастрофой». Критик как будто не замечает, что двойное повторение союза «либо» - это уже выбор, а «напрасно потраченные усилия» - это все-таки не катастрофа. «Повтор некогда успешного действия из прошлого» как бы выделен и как бы не нужен для А.Д.Степанова (или игнорируется им?).

Джанет Малколм, рассматривая рассказ «Дама с собачкой», пишет: «Возникает впечатление, что действие разворачивается в закрытом помещении из затемненного стекла, - любовники видят, что происходит вокруг, но

никто не замечает их самих. Рассказ является развернутой иллюстрацией к размышлению Гурова о двойной жизни; текст может быть прочитан как аллегория сокровенного. Красота секретной любви Гурова и Анны – и внутренней жизни в целом – как раз в атмосфере тайны, в скрытности. Чехов часто говорил, что больше всего на свете ненавидит ложь. В «Даме с собачкой» обыгрывается парадокс, состоящий в том, что ложь (измена мужа или жены) иногда бывает основой искренности, движущей силой достоверности» [6, с.71.].

А.Крошкин рассматривает смысловое соотношение понятий «город, прогресс» и «природа, сельский человек» [7]. Он склонен считать, что в чеховском понимании – в городе не просто другая жизнь, но, в отличие от степной, – это *жизнь мыслящих людей, полная смысла и движения, жизнь, в которой достижимо счастье*. Однако критик почему-то старается не замечать, что природа в поэтике Чехова – не просто мир безразличия и стагнации, но значимая философская категория и живой сложный организм, живущий и развивающийся по своим законам. Не учитывает А. Крошкин и развитие конфликта внутри антитезы «город-природа» в дальнейшем творчестве Чехова.

В книге Дарьи А.Кирьяновой «Чехов и поэтика памяти» (Нью-Йорк, 2000) *тема пути* в ее религиозном измерении становится *синонимом хождения к Богу*, путешествия человека к своему духовному дому, где сам он, Бог и все сущее соединяются в гармоническом единстве. Ее тщательное изучение рассказов Чехова выявляет художественное и философское значение таких многочисленных мотивов и образов, как искусство, молитва, колокола, мост, свеча, тропа, река, дорога, ступени и степь.

Довольно оригинальную трактовку дает Л.Шестов. По его мнению, «все действующие лица «Чайки» *либо слепые, боящиеся сдвинуться с места, чтоб не потерять дорогу домой, либо полусумасшедшие, рвущиеся и мятущиеся неизвестно куда и зачем*. Знаменитая артистка Аркадина словно зубами вцепилась в свои семьдесят тысяч, свою славу и последнего любовника. Тригорин – известный писатель, который изо дня в день пишет, пишет, не зная, для чего и зачем он это делает. Не только Тригорин, все не слишком молодые люди в сочинениях Чехова напоминают переводчика Марко. Их дело им явно не нужно, но они, точно загипнотизированные не могут вырваться из власти чуждой им силы. Однообразный, ровный, унылый ритм жизни усыпил их сознание и волю. Чехов повсюду подчеркивает эту страшную и загадочную черту человеческой жизни. У него люди всегда говорят, всегда думают, всегда

делают одно и то же. Тот строит дома по раз выдуманному шаблону («Моя жизнь»), другой с утра до вечера разъезжает по визитам. Собирая рубли («Ионыч»), третий скупает дома («Три года»). Даже язык действующих лиц умышленно однообразен по поговорке – заладила сорока Якова твердить про всякова. Кто неизменно, при случае и без случая, твердит «недурственно», кто «хамство» и т.д. Все однообразны до одурения. И все боятся нарушить это одуряющее однообразие, точно в нем таится источник необычайных радостей» [2, с.587].

Эйгель Стеффенсен в статье «Тема ухода в прозе Чехова» составляет типологию уходов: конкретный, символический и др. [2, с.201].

Жорж Нива, считая, что для чеховского героя есть один путь спасения из невыносимого для него «времени» – бежать в «пространство», пишет: «Сказовая структура многих его рассказов («Человек в футляре», «Крыжовник», «Степь») преследует одну цель – создать второе пространство – *пространство движущегося рассказчика*, необходимое, как дуновение свежего воздуха» [2, с.78].

«Территория «Чайки» – память. Прошлое, возникающее со светлой отчетливостью, возрождается вокруг театра Кости, поле реального непрерывно ширится, вбирая поле желаемого, и все колеблется между тем, что угасло, и тем, что еще живо, между правдой плоти и воображением порывов. Память Треплева перекраивает созвездия персонажей, принадлежащие действительности, и они преломляются в пространстве действия и за его пределами. В мире отъездов и приездов каждому кажется, что он жив для других только сейчас, только пока все они рядом. Выйти за порог – значит скрыться, померкнуть; «вспомните...» повторяется то и дело навязчивый лейтмотив, – мера предосторожности по отношению к памяти, подозреваемой в слабости» [8, с.62].

Хаас Доминик пытается доказать, что «Чехов связывает потребность ухода с тем, при каких обстоятельствах она появилась. А возникает она вместе с предчувствием смерти. Ложь и жизнь во лжи становятся нестерпимыми только тогда, когда они отражаются в безжалостном зеркале. Это зеркало и есть смерть, а встреча со смертью и есть встреча с правдой, перед которой всякая ложь обречена рухнуть» [8, с.208]. Смерть – точка пересечения разных сфер и миров. Умирать – значит уходить. Совпадают две вещи: уход как жизненная потребность и смерть как источник всего страха. Смерть, таким образом, теряет однозначный характер ужаса и становится частью жизни [8, с.210].

А.К. Жолковский убежден, что судьбу героя задают мотивы стремления и отправки вверх и

вдаль, к невозможным целям, то есть архетипически и символически – в иное царство / на тот свет [9, с.23-49].

По мнению И.Н.Сухих, «герои Чехова не уходят никуда, так как сюжет ухода предполагает наличие двух миров с границей между ними: этого мира, в котором живет герой и с которым он порывает, и другого мира с его особыми законами (другого города, мира утопии, «земного рая» и т.д.). Пафос же всего чеховского творчества был в том, что мир един – от Москвы до Кавказа и Сахалина» [10, с.165]. Более того, И.Н. Сухих убежден, что «герои, с которыми связаны авторские надежды, не уходят, а остаются. Мисаил медленно приучает город к своему новому положению. Липа остается и подает милостыню человеку, в доме которого убили ее ребенка. В мире Чехова перемещение в пространстве не решает никаких проблем. Никакого «там» не существует: жизнь идет сегодня, здесь, сейчас. Каждый шаг – уже выбор, каждое мгновение, – возможно, решающее, и нет ничего менее значимого, чем так называемые «решающие мгновения»: объяснение в любви, предсмертное слово. Они лишь выявляют, фиксируют сложившееся положение вещей» [10, с.166-167].

Почти полностью солидарен с ним А.С.Собенников: «Приезды и отъезды чеховских героев – начало и конец отсчета фабульного ритма, в котором можно выделить также динамические и статические тенденции. Вопреки распространенному мнению о пассивности чеховских героев, они достаточно активно пытаются изменить свою жизнь. Маша выходит замуж за Медведенко, Тузенбах уходит в отставку, Раневская рвет телеграммы из Парижа. Но динамика поступков героев уравнивается статикой психологических состояний. Маша любит Треплева, Треплев Нину. Таким образом, фабульный ритм определяется эмоциональной и динамико-статической контрастностью, а линейность и динамичность сценического времени, которое проживает на сцене герои, оказывается мнимой» [11, с.17]. Он же пишет: «По Чехову, уход не меняет мир к лучшему и мало что меняет в судьбе человека. Он имеет смысл как *поступок*, но совершенно бессмыслен с точки зрения *результата*. В русской литературе праведничество традиционно связывалось с уходом героя и его странничеством. У Чехова же праведники не те, кто уходит, а те, кто остается» [11, с.18].

Л.М. Цилевич сравнивает «В родном углу» и «Невесту» и делает вывод: «В финале «Невесты» побеждает светлый юмор: страшное становится смешным. Слово *навсегда*, завершающее рассказ, обозначает рубеж, за которым начинается «жизнь новая, широкая, просторная ... еще неясная,

полная тайн». Так сюжет ухода из жизни сменяется сюжетом ухода в жизнь» [12, с.89-92]. Потом он обобщает: «Невеста» – уход-возвышение, «В родном углу» – уход-падение, «Попрыгунья» (эгоистический вариант) и «Душечка» (альтруистический вариант) – история пребывания в состоянии, равном себе» [12, с.230]. Кроме того, Цилевич много внимания уделяет «перемещениям» чеховских героев, отмечая, что «Старцев ходил мало, но неспешно, дорога для него – часть жизни; Ионыч ездит много, но быстро и торопливо, дорога для него – это пустое, лишнее пространство, которое нужно побыстрее преодолеть, аннулировать. Скорая и спешная езда поглощает, «съедает» дорогу – как кусок жизни человека, вычеркивает ее из жизненного пространства; езда одолевает жизнь» [12, с.227]. Им выстраиваются синонимические ряды езда – жадность – полнота («Ионыч»), езда – бедность («Скучная история»).

В.И. Тюпа безапелляционен: «В рассказе «Невеста» осуществляется не косвенный, скрытый, условный, а действительный уход: из-под венца, из дома бабушки с его стародавним уютom и предназначенного для молодоженов дома с его пошлой парадностью, из города с его «серыми заборами», где «все уже давно состарилось, отжило», из праздной жизни, текущей «без перемены». Но это открытие поначалу пугает и вызывает защитную реакцию «свертывания», замыкания в обжитую оболочку внешнего существования» [13, с.99].

Е.И. Стрельцова пытается дать как можно более точное определение степи, выделяя: «Степь – путь, дорога, промежуток, соединяющий начальный и конечный пункты путешествия. Степь – путь к забытым «пластам переживаний» ребенка, к детству, как некоему коду той жизни, в которой человека не было, а была одна память памяти, музыка сферы. Степь – путешествие к прапамяти самой жизни, вечности. Степь – коридорчик, связывающий два дома-комнаты. Коридорчик между известным и неизвестным» [14, с.93].

Т.А. Шеховцова считает, что «герои «Степи» перемещаются в пространстве, а действительность предстает в определенном состоянии, в раскрытии, но не в развитии» [15, с.53]. П.Шакулина же доказывает, что «герои стремятся уехать, но чаще уехать не могут: пространство пассивно по отношению к человеку, тогда как человек активен относительно пространства. Чеховский герой, очевидно, недостаточно активен для перемещений в пространстве. Впрочем, даже когда он все-таки отважился уехать, это не делает его счастливым, это ничего не меняет. Зато чеховский герой может передвигаться во времени. Он, как это ни

парадоксально, волен управлять временем, здесь он активен и он свободен» [16, с.158].

Е.Н. Белоус и О.Ю. Подлесная предлагают выделять следующие группы «дорожных» хронотопов по основному сюжетному событию:

1) дорожная встреча (см. «Толстый и тонкий», где происходит обнаружение низменной сущности одного из героев, в результате чего радостная встреча заканчивается социальным нравственным разведением героев);

2) дорожный диалог (см. «Студент», где есть чувство сопричастности человека другому человеку, истории, природе);

3) дорожное размышление (см. «На подводе», где персонаж осмысляет свою жизнь, оценивает свою деятельность, подводит какие-то итоги, переживает эмоциональное волнение);

4) дорожное происшествие (см. «Хамелеон», «Враги», где невнимание к чужому горю) [17, с.138].

Они считают, что в чеховском хронотопе дороги почти все герои переживают какой-то внутренний эмоциональный или нравственный «сдвиг», хотя он является напряженным только в конкретной дорожной точке и крайне редко изменяет характер или судьбу персонажа. Кроме того, они убеждены, что хронотоп дороги в рассказах Чехова не является линейно-последовательным, он обладает свойством цикличности [17, с.140]. В итоге делаются следующие выводы:

- 1) хронотоп дороги является по преимуществу сюжетным хронотопом;
- 2) по основному сюжетному событию можно выделить четыре типа хронотопов: встречи, диалога, размышления, происшествия;
- 3) в дорожном хронотопе часто выделена «точка», которая знаменует «сдвиг» в сознании или душе персонажа, но он, как правило, не меняет его судьбы;
- 4) редко происходит эмоциональное сближение персонажей;
- 5) обладает свойством цикличности, без эволюции и духовного развития героев – герои в финале сюжета возвращаются к исходному состоянию [17, с.141].

Таким образом, архетип дороги рассматривается не только как элемент хронотопа (или архетипического комплекса), но как своеобразный ключ к расшифровке и уточнению многих затекстовых событий, важных не только для характеристика героев, но во многих случаях для прояснения мировоззренческих позиций Чехова-художника. Кроме того, если обычно в литературе дорога «заполняется» и внешним образом (впечатления путника от встреченного),

и внутренним (работа воспоминаний и воображения), то у Чехова дом и сад «развертываются» в дорогу, отражая только человеческий порыв из быта в бытие на пиру воображения, подменяющего экзотику дальних странствий (странствие по жизненному пути). Внешнее пространство сведено на нет и единственной реальностью остается мироощущение человека. В художественном мире Чехова очень часто состояние заключенности – это знак избранности, спокойствия, уюта, счастья, а линейно оно только выражает темпоральные категории – «дорога» как жизненный путь (даже перемена мировоззрения – эта жажда обывательской, обыкновенной, *неподвижной* жизни).

Литература

1. Энциклопедии символов, знаков, эмблем. – М., 2001.
2. Путешествие к Чехову. Повести, Рассказы. Пьесы. Размышления о писателях. М., 1996.
3. Мейлах Б.С. Талант писателя и процессы творчества. – Л., 1969.
4. Звонникова Л.А. Заколдованный круг. Проза Чехова 1880-1904. - М., 1998.
5. Степанов А.Д. «Иванов»: мир без альтернативы. // Чеховский сборник. Материалы литературных чтений. М., 1999.
6. Малколм Джанет. Путешествие с Чеховым. – Нью-Йоркер, 21-28 февраля 2000. // цит. по: Чеховский вестник № 8, М., 2001.
7. Крошкин А. «Загадочное» произведение Чехова // Проблемы изучения русской и зарубежной литературы. – М., 2001.
8. Литературное наследство. Чехов и мировая литература. Кн.1, М., 1997.
9. Жолковский А.К. «Фро». Пять прочтений // Вопросы литературы, 1989, №12.
10. Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. - Л., 1987.
11. Собеников А.С. Ритм в пьесах Чехова 1890-1900-х годов // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в меняющемся мире. - М., 1993.
12. Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. - Рига: Звайгзне, 1976.
13. Тюпа В.И. Между архаикой и авангардом // Классика и современность. – М., 1991.
14. Стрельцова Е.И. Детство – начало духовного странничества: «Степь» и «Котик Летаев». // Чеховиана. – М., 1996.
15. Шеховцова Т.А. Чеховские мотивы в романе Л.И. Добычина «Город Эн» // Чеховские чтения в Ялте. М., 1998.
16. Шакулина П. Мотив воспоминаний в поздней прозе Чехова // Молодые исследователи Чехова. Доклады международной конференции. Июнь. - М., 1998.
17. Белоус Е.Н., Подлесная О.Ю. Хронотоп дороги в прозе Чехова // Художественный текст в диалоге культур: Материалы международной научной конференции, посвященной Году Пушкина в Казахстане, 4-6 окт. 2006 г.: в 2-х ч. С. 1. – Алматы, 2006.