

***Структура подтекста
в повести А. П. Чехова «Палата №6»***

Перебайлова Л.

Проблема подтекста – одна из центральных в художественной системе А.П.Чехова. Предмет исследования и в настоящее время представляется ускользающим от твердых научных определений, что само по себе свидетельствует о не установленных еще границах его познания. Изучение подтекста шло в направлении понимания значимости ассоциативных связей, качественно нового уровня взаимодействия поэтических элементов. Оно дало плодотворные результаты. Структура чеховского текста стала рассматриваться как система знаковых деталей, сложных метафор, символических образов, как ритмически организованное художественное единство, обладающее полифонизмом и т. д.

Советское чехововедение всегда держало в поле зрения связь писателя с внешним миром, идейной ситуацией, литературными традициями. Это позволило выйти на поэтические структуры, базирующиеся на скрытых цитатах, неявном пародировании, целом арсенале средств, не подчиненных устоявшейся литературоведческой терминологии. Через эти структуры пространство чеховского подтекста стало восприниматься и как художественный пласт, где устанавливается взаимодействие между опытом общей культуры, повествователем и персонажами произведения. Так, например, в статьях 70-х годов, а затем в «Книге о Чехове» литературовед М.П. Громов соотносил мир Чехова и Достоевского.

Формирование подтекста в творчестве А.П. Чехова шло эволюционным путем и характеризуется усложнением организующих его структур. Повесть «Палата № 6» (1892 г.) представляется качественно новым этапом в развитии этого процесса. Современниками она сразу была оценена как произведение исключительной социальной значимости. Критика и философы конца XIX – начала XX вв. (Н. Бердяев, С. Булгаков), фиксируя конфликт интеллигентского сознания и действительности, обратили внимание на лавинообразный характер распространения в России различного толка учений и теорий. В силу исторических обстоятельств эта ситуация больше рассматривалась в политическом аспекте. Однако, если вернуться к 80-м – 90-м годам XIX в., то можно увидеть, что вопрос о проблемности существования русской интеллигенции имел также и философскую направленность. «Палата № 6» Чехова принадлежит к числу таких произведений.

В сознании героя повести доктора Рагина сопряжено множество идей: от античных стоиков, эпохи Просвещения до Шопенгауэра, Толстого и Достоевского. Его философия «уразумения» жизни служит признанию исторической неизбежности зла и отказу от борьбы с ним. «Умствования» чеховского персонажа злободневно вписываются в контекст новых духовных явлений конца 80-х. – начала 90-х годов. Среди них следует выделить движение религиозно-философской мысли – основы русского символизма. Ее противостояние материализму и позитивизму обостряло интерес к бытийной проблематике, что имело общекультурное значение. Философы нашего времени (П. Гайденко) отмечают сильное влияние Ф.М. Достоевского на начальный этап творчества Вл. Соловьева. Оба критически относились к просветительскому рационализму, абсолютизации им человеческого разума. Иллюзия его всеисилия устраняет Бога. Просвещенная личность утрачивает «понятие о добре и зле», в основе которого лежит религия.

В системе, выстроенной доктором Рагиным, именно разум претендует на замещение идеи Бога. Но в отличие от просветительской установки он лишен действенности, поскольку человек, по убеждению Рагина, не наделен свободой воли. И потому «мир свободных и гор-

дых идей» принадлежит только внутреннему пространству личности. Смысл существования, а в наличии такового герой принципиально сомневается, – интеллектуальное наслаждение и «успокоение в самом себе». Проповедь «полного презрения к глупой суете мира» в реальности трансформируется в равнодушие к страданиям людей, боли, нечеловеческим условиям существования.

Возвращаясь к монографии П. Гайденко «Вл. Соловьев и философия серебряного века», отметим указанную автором общность темы Апокалипсиса у Ф. Достоевского и Вл. Соловьева – прихода тысячелетнего царствования, в котором воплотится идеал христианского всеединства, рая на земле. Тема Апокалипсиса присутствует и в повести «Палата № 6», но она реализована в сложной структуре подтекста. У Чехова обращение к Откровению Иоанна Богослова связано с мотивом возмездия, идеей ответственности личности перед обществом и самой жизнью. Автором этой работы уже было высказано мнение о новаторских формах интеграции священного текста в художественное пространство повести Чехова. Это алогизмы и парадоксы как выражение «злой разумности» – такова логика действий Антихриста в библейском контексте. Текст Откровения, возвещающего о судьбе человечества, в повести проецируется на судьбу личности через буквализацию библейской символики «казней Божьего гнева», а также сравнения, восходящие к апокалипсическим образам «жатвы», «серпа» и «точила». Библейские смыслы субъективируются как катастрофическое переживание доктором Рагиным момента истины.

Апокалипсис – концептуально оформленное пророчество с четко обозначенными этапами преобразования мира. В финале же «Палаты № 6», где сильнее всего ощутим контакт с библейским источником, нет прямолинейной законченности. Развитие фабулы завершается смертью доктора Рагина, но в сюжете сохраняется многозначительная неопределенность, вызванная внезапным проявлением некой внеличной силы, после чего все с потрясающей силой обыденности возвращается на круги своя. Контраст возникает потому, что в сюжет вписано космическое действие с атрибутами высокой драмы, восходящей к греческой трагедии. Его смыслы на уровне подтекста предуслаивают мифологический образ богини Гекаты. Это означает, что сам образ не назван, но в текст введены его существенные характеристики.

В мифологическом сознании древних греков луна являлась священным телом. Представительницей его была богиня Геката, соединявшая новый миропорядок Зевса с глубокой архаикой. К.Г. Юнг и его последователи, опираясь на «Теогонию» Гесиода, относили значения этого образа к числу «древнейших мифологических идей». Троичность формы – одна из главных космических характеристик архаической Гекаты. Образ символизировал разделение вселенной на три части и в то же время заключал идею изначального единства мира, его текучести, взаимозаменяемости онтологических противоположностей. Геката изображалась, к примеру, с факелом в руке, как приносящая свет, заботящаяся о развитии живых существ. Но одновременно она была и богиней колдовства, свидетельствующей присутствие смерти, – Немезидой в подземном царстве. В скульптурном воплощении это трехликая богиня, устанавливавшаяся на треугольной подставке, на перекрестке трех дорог. Эта пространственная ориентация в современных исследованиях интерпретируется через характеристику Гекаты, как «наводящего ужас ночного существа, осуществлявшего связь с подземным царством. Перекрестки считались опасными, потому что там пересекались нуминозные сферы влияния».

Был ли знаком А.П. Чехов с образом Гекаты и его смысловыми аспектами? Трудно предположить «нет», если учесть, что образование он получил в классической гимназии, одной из лучших на юге России. Прямое обращение к античной мифологии, Ветхо- и Новозаветным текстам характерно как для писем, так и для творчества писателя. Первое сообщение Чехова о работе над «Палатой № 6» относится к 14 марта 1892 года – через год после поездки в Европу. Как свидетельствуют письма и Записные книжки, 30 марта 1891 года он приехал в Рим и 1-го апреля осматривал храм св. Петра, Капитолий, Колизей, Форум. В одном из двух музеев Капитолия Palazzo dei Conservatori находилось скульптурное изображение богини Гекаты. Интересно отметить факт, имеющий косвенное отношение к поставленному вопро-

су. В 1901 году философ В.В. Розанов, посетив в Риме тот же музей, особо выделил... «небольшое под стеклянным колпаком сохраняемое бронзовое изображение трехликой греческой подземной богини Гекаты», «страшной Гекаты», как ее называет Гезиод в «Теогонии».

Структурирование подтекста на основе сущностных характеристик Луны-Гекаты – это проявление гениальной творческой интуиции новатора формы. Но сам факт обращения А.П. Чехова к античному образу можно рассматривать в ряду других как выражение духовных запросов времени. Философская культура 80-х – 90-х проявляла обостренный интерес не только к христианству, но и к его языческим истокам. С.Н. Трубецкой защитил в 1890 году магистерскую диссертацию «Метафизика в древней Греции» – труд и теперь высоко оцениваемый специалистами. Предмет исследования – «религиозно-мифологические предпосылки античной философии: олимпийская мифология с ее политеизмом, теогония Гомера и Гесиода, орфизм, элевсинские таинства». От Логоса к мифу – таково направление философских исканий В.В. Розанова. Возвращаясь к его впечатлениям при посещении Капитолия в 1901 году, отметим восприятие им скульптуры античного Рима «Гладиатор»: умирая «он видит Бога; как древний – он видит Гекату».

Как и библейская, мифологическая семантика растворена в общем пространстве текста произведения А.П. Чехова, и это на первых порах создает эффект ее потаенности. Доминирует повседневная реальность, пока не вырисовывается «злая разумность», управляющая ею. Этому процессу сопутствует «узнавание» элементов поэтики античной драмы в художественной системе повести «Палата № 6».

Хор в древнегреческой трагедии, если не затрагивать вопрос об ее эволюции, имеет многообразную идейно-эстетическую функцию. Он формирует эпическое начало, развивает эмоционально-психологический аспект действия. Но чаще его участие акцентирует проблему совести и выражается в форме напряженного диалога: герой, свершивший задуманное, доказывает свою правоту, а хор – греховность его деяний. Мера ответственности личности устанавливается с учетом рокового хода событий, их предопределенности высшими силами. Отсюда яркая стихия взаимоисключающих чувств, как-то сочувствие и ужас перед содеянным.

В VI-ой и VII-ой главах повести А.П. Чехова философствования доктора Рагина касаются глобальных проблем бытия. В представлениях персонажа смерть всевластна, она обесценивает жизнь, а потому «все вздор и суета»: и гуманность, и прогресс и «такая мерзость, как палата № 6». Внутренний монолог переходит в напряженный диалог. Выраженный в косвенной форме он обладает функциональной двойственностью. С одной стороны, это голос совести, напоминающий о трагической реальности. Но диалогичность текста, его информационная насыщенность обусловлена и голосом повествователя, чья роль аналогична функции древнегреческого хора. Характерное в этом случае рассмотрение pro и contra высвечивает вину героя перед нравственным законом. Текст ритмизируется через постоянный повтор: «он знает», «он знает», «ему отлично известно», «Андрей Ефимыч знает». «Он знает» – это революция в медицине, направленная на благо человека; «он знает» – это и капитуляция доктора перед почти языческим невежеством городка, оказавшегося на обочине цивилизации. Вверенная ему больница, как и двадцать лет назад, «остаётся в высшей степени безнравственным учреждением», а палата для умалишенных стала точкой проявления абсолютного зла.

Скрытый сопоставительный план (древнегреческая трагедия – Л.П.) формирует образ современного антигероя, целиком возлагающего вину на исторический ход действительности. В границах его, по мнению Рагина, личность ничтожна и, следовательно, освобождена от ответственности за непротивление злу: «Но сам по себе я ничто, я только частица необходимого социального зла (...). Значит, в своей нечестности виноват не я, а время... Родись я двумястами лет позже, я был бы другим».

Древнегреческая трагедия имеет мифологическую основу. Интеграция ее образа в новую поэтическую систему структурирует мифологическое пространство. Это сложный процесс трансформации и корреляции мотивов, образно-изобразительных рядов, подчиненных

целям создаваемого автором художественного единства. Уникальность явления заключается в том, что речь идет об особой – скрытой форме бытия текста. Подтекст в повести «Палата № 6» организован логически точно. Мифологическое пространство имеет три уровня: бытовой – повседневное течение жизни героев; символический – принадлежащий внутреннему пространству личности; нуминозный – включающий космический образ, и не до конца словесно определяемый. Это те структуры, в которых присутствует «код Гекаты» – троичность.

Число три не обнаруживается в тексте до появления главного персонажа и в дальнейшем связано только с ним. Оно мелькает в биографической дате, в характеристике повседневного образа жизни Рагина. Оставаясь в качестве бытовой детали, «три» быстро входит в соприкосновение с внутренним пространством героя. Так в VII-ой главе ночные философские бдения Рагина проходят под бой часов и завершаются к утру, «когда часы бьют три». В финале эта деталь ретроспективно воспринимается уже символически. Непрямая форма обозначения числа три фиксирует события, предопределяющие будущее героя повести. В конце марта, третьего месяца года, происходит роковая для Рагина встреча с «умным сумасшедшим» Громовым. Еще через три месяца, в конце июня, доктор Хоботов подслушивает их беседу, и это во многом решает участь Рагина. После отставки более или менее значимые для доктора события свершаются на третий день или на третий раз, фатально замыкаясь на палате № 6. «Три» предельно концентрируется в тексте на переломе судьбы Рагина. И здесь есть основание говорить о бытовой проекции мифологических «измерений» Гекаты. Последнее перед заключением в палату № 6 местожительство доктора – домик мещанки Беловой, у которой трое детей; домик – трехконный, «в нем было только три комнаты, не считая кухни».

Отставленный от службы доктор Рагин ведет жизнь мирного и доброго обывателя, творящего интерес к мысли и книгам. Однако этой метаморфозе мешает материальная неустроенность, раздражающая власть не имевших прежде значения мелочей. Попытка чеховского персонажа применить к ситуации свою теорию «уразумения» вещей через идею неизбежной гибели всего сущего дает сильный пародийный эффект в виду несоответствия сопоставительных рядов. Но разоблачающая ирония касается только части сюжета.

Трагический абсурд направляет движение сюжета к финалу: Рагина признают душевнобольным за поиск духовного общения со страдающим манией преследования пациентом палаты № 6 Иваном Дмитриевичем Громовым. Вместо «философского равнодушия» чеховский герой переживает катастрофическое чувство приближения конца жизни. Стихия эмоций, владеющих им, выплескивается в ритмах, близких к форме античной строфы. Они обусловлены скрытым цитированием античного источника, а именно, трагедии Эврипида «Вакханки». В сознании Рагина его дальнейшую судьбу выстраивает метафорический образ заколдованного круга. В его троекратном повторе концентрируются три мотива: фатальная необратимость событий – «нет выхода»; неизбежность гибели; бессмысленность сопротивления. Образ и мотивы, изначально принадлежавшие интегрированному тексту, проявляют глубинную тему повести Чехова-тему современного антигероя. Герои Эврипида в этих обстоятельствах борются до конца. Они останавливаются, когда божественная сила подтверждает неизбежность свершения Рока. Рагин же высказывает полную покорность ситуации, впадая в проповеднический тон: «Сдавайтесь, потому что никакие человеческие усилия не спасут вас. Так мне кажется».

В заколдованном круге неистовых менад гибнет царь Пенфей в «Вакханках» Эврипида. Конфликт строится на непризнании вечно юного бога Диониса его материнским, смертным родом. Действие движет настоящее безумие, которым Вакх временно поражает противников его культа. Но у Эврипида присутствует и другая трактовка, чрезвычайно важная в понимании развязки, устанавливающей вину рода и власть Рока над ним. Это заблуждение человеческого разума, его самовозвеличивание. Сила жизни, кипящая в человеке, представляется богоборцу Пенфею безумием, и он мнит обуздать скрытую в исступлении мощь божественного духа тюрьмой и оковами. Но истинным безумцем оказывается он сам – тиран, имя которого на греческом означает «мрак», «смерть».

Сопоставление возвращает нас к одному из ключевых моментов спора Громова с Рагиным. Философия «презрения к жизни» воспринимается им как покушение на подлинность бытия человека. Громов говорит о первородном чувстве красоты жизни – переживании ее в звуках человеческих голосов, в музыке, в слиянии с природой. Его тоска выражает себя с почти вакхической силой: «жажда жизни», «люблю жизнь!», «люблю страстно!».

Как и в трагедии Эврипида, тема безумия – центральная в повести А.П. Чехова. Она имеет реальный и символический планы. Образ палаты № 6 – метафора насилия, «всеобщего безумия», жертвой которого становятся «умный сумасшедший» Громов, а затем и мнимый сумасшедший Рагин. Через эту метафору трактуется мотив величайшего заблуждения человеческого ума, которому философствующий атеист дал статус «почти божественного» и, отстраняясь от враждебной действительности, поставил его по ту сторону нравственного закона.

Нуминозный уровень мифологического пространства формируется в финале повести. Его характеристики приближаются к образу греческого теменеса – места, где присутствует мифическая субстанция. Реальное и мифологическое пространства взаимопроникают, но не сливаются. У них разная временная природа. В реальном пространстве последовательность событий причинно обусловлена: заключение доктора Рагина обманом в палату № 6, осознание им ужаса своего положения, протест и, как следствие, жестокое избиение сторожем Никитой больных. Динамика же действия в мифологическом пространстве направлена на воплощение внеличной силы, обладающей сущностными характеристиками Гекаты. Оно трехактно.

Появлению нового обитателя в палате для умалишенных сопутствует сумеречный пейзаж: гаснущий день, тьма, заполняющая поле. На границе двух миров, небесного и земного, начинается движение лунного света. Старославянская форма, взаимоисключающие эпитеты рождают торжественную и суровую интонацию: «... на горизонте с правой стороны восходила холодная, багровая луна. Выстраивается четкий ряд: луна, тюрьма, гвозди на больничном заборе и «далекий пламень в костопальном заводе». Экспрессии цвета, лексики сопутствует столь же яркая экспрессия чувства – страх, переходящий в отчаяние. Лунный свет контролирует поток ассоциаций. Высвеченный пейзаж формирует однонаправленные смыслы: насилие и смерть. Число три реализует их. Три страшных удара сторожа Никиты вызывают нечеловеческие по тяжести переживания Рагиным «казней Божьего гнева». Библейские образы в силу их природности (огонь, водная стихия, потеря воздуха) органически вписываются в новые пространственные измерения. Багровый цвет луны иссякает с пролитой кровью – меняется состояние лунного света. Интервал между двумя актами – наступившая тишина.

Второе явление «Гекаты» – «Жидкий лунный свет шел через решетки, и на полу лежала тень, похожая на сеть». Действие лунного света и тьмы рождает иллюзию исчезновения вещных, плотских форм – присутствия ирреального мира, концентрирующего ужасную, гибельную суть происходящего. Возникшая проекция отсылает к поэтике древнегреческой трагедии. В «Агамемноне» Эсхила образно-изобразительный ряд: наброшенная сеть, сплетенная страшная сеть, сети Эриний, сети судьбы – устойчиво связан с проблемой вины личности, рода и возмездия со стороны божественной силы. В повести «Палата № 6» смысловые акценты те же: свершается бесстрастный и беспощадный приговор судьбы.

Но доктор Рагин не способен встретить его так, как это происходило с античными героями. Находясь во власти иррациональной стихии, он с потрясающей силой переживает свою вину и желание убить зло. Но покаяние преходяще. В момент ухода от истины в свой духовный футляр доктора Рагина настигает смерть. В его последнем видении сталкиваются образ, полный красоты и динамики жизни, и реалии, соединенные в тексте с образом решетки. И тогда свершается третий акт явления «Гекаты»: «Пришли мужики, взяли его за руки и ноги и отнесли в часовню. Там он лежал на столе с открытыми глазами, и луна ночью освещала его». В сюжете, прежде чем он войдет в обыденное русло, возникает многозначительная недосказанность, связанная с лунным светом. Она не подлежит четкому рациональному выражению. Это означает возможность различных вариантов интерпретации смыслов. Умолчание указывает на неисчерпанность словом тайны человеческого бытия.