

УДК 821.161.1.09"18"
ББК 83.3(2=411.2)53-8
DOI: 10.46726/Н.2021.2.2

Н. В. Капустин

РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА «СТРАХ»: ЖАНРОВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ И ОБЕРТОНЫ СМЫСЛА

В центре внимания автора статьи рассказ А. П. Чехова «Страх», в одном из писем названный писателем рождественским и опубликованный 25 декабря 1892 года в газете «Новое время». Это способно вызвать недоумение, поскольку действие рассказа происходит летом, что, кажется, безгранично удаляет «Страх» от традиционного святочного/рождественского канона (приуроченность художественного времени к зимнему праздничному циклу — Святки, Рождество, Новый год). Однако, называя рассказ рождественским, Чехов имел в виду его центральный мотив, каким оказывается типичный для этой повествовательной формы мотив страха. В статье показано своеобразие чеховской трактовки данного мотива, сближающей его не со сферой необыкновенного, чудесного, ирреального, как предписывала традиция, а с обыкновенными проявлениями реальной человеческой жизни. Возникнув в контексте святочной словесности, трактовка страха в рассказе Чехова была смещена в иное смысловое пространство, а связь с традицией лишь подчеркивала его новизну. На отталкивании от старого, привычного выростала новая художественная концепция, кардинально расходящаяся с привычным «горизонтом ожидания» читателя, знакомого с газетной святочной и рождественской словесностью. Проведенные параллели с темой страха у И. С. Тургенева и С. Кьеркегора уточняют смысловые звенья чеховского понимания страшного.

Ключевые слова: Чехов, святочный/рождественский рассказ, мотив страха, жанровые метаморфозы.

N. V. Kapustin

CHEKHOV'S STORY «FEAR»: GENRE METAMORPHOSES AND OVERTONES OF MEANING

The article is devoted to the short story of Anton P. Chekhov «Fear». Chekhov himself considers his story as a «Christmas story» (it was published on December, 25, 1892 in «Novoe Vremya» newspaper). It is a bit paradoxical because the narration covers summer time. That seems to extremely distance the story from the traditional Christmas canon (Christmas is celebrated in winter: Christmastide, Christmas, New Year). Yet, by naming his story a Christmas one Chekhov alluded to the central motive of fear so typical of a Christmas story. The author of the article shows how Chekhov interprets the motive of fear in his story. According to Chekhov the motive of fear is connected not with the sphere of unusual, wonderful, unreal (as it was traditionally done before in the genre of Christmas story) but with the usual events of the real life. Thus, the interpretation of fear was transferred to another semantic field while the connection with the tradition emphasized the innovative nature of Chekhov's story. Chekhov creates the new concept in fiction that was absolutely new for the reader who was used to the traditional

© Капустин Н. В., 2021

Christmas stories published in the newspapers. The author of the article also analyzes the motive of fear in the works of Ivan S. Turgenev and S. Kjerkegor. These parallels reveal Chekhov's understanding of «fear» as well.

Key words: Chekhov, Christmas story, motive of fear, genre metamorphoses.

Свойственные тому или иному жанру признаки нередко существуют в сильно трансформированном виде. В таком случае читатель не всегда осознает их как качества, присущие данному жанру, что, естественно, сказывается на понимании текста. «Диалогизирующий фон» (М. М. Бахтин) уходит из сферы восприятия, возникают потери смысла, особенно ощутимые тогда, когда автор рассчитывает, что его установка на диалог с традицией будет замечена. Потаенным, скрытым от реципиента оказывается то, что писатель как раз не собиравшись скрывать, а, наоборот, акцентировал, обыгрывая традиционное и тем самым добиваясь прироста смысла.

Жанровые формы русской литературы XIX века изучались более чем основательно, но лакуны еще остаются. Так, в частности, сравнительно недавно предметом специального рассмотрения стали формы массовой календарной словесности, во взаимодействии с которыми, как выясняется, был создан ряд выдающихся произведений Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова и других русских писателей [3; 4]. Среди них нужно назвать А. П. Чехова. Своеобразие связанных с церковным и народным календарем пасхальных и святочных рассказов Чехова раскрыто в работах Е. В. Душечкиной и А. С. Собенникова [3; 7]. Однако несколько чеховских произведений, вступающих в довольно сложные интертекстуальные отношения с календарной словесностью, оказались за пределами внимания. К ним относится и рассказ «Страх» (1892), названный Чеховым в письме к Н. М. Ежову от 25 декабря 1892 года рождественским.

В том, что «Страх» фактически никогда не рассматривался в контексте рождественской словесности¹, ничего удивительного нет. Святочный рождественский рассказ (термины «святочный» и «рождественский» строго не различались и были взаимозаменяемыми) — форма с твердыми жанровыми признаками, главными из которых являются приуроченность художественного времени к зимнему праздничному циклу (Святки, Рождество, Новый год) и набор устойчивых мотивов: гадания, ряжения, сна, «нечистой силы», разнообразных вариантов «рождественского чуда» и др. [3]. Чеховский рассказ не вызывает ассоциаций со святочным прежде всего потому, что действие в нем происходит в июле. Нет в нем и перечисленных устойчивых мотивов. Но картина изменится, если среди постоянных признаков святочного жанра назвать еще один, имеющий непосредственное отношение к рассказу Чехова. Речь идет о мотиве страха.

Характерная для Чехова тема страха, разумеется, не всегда соотносилась им со святочной литературой [2]. В то же время Чехов, прекрасно знавший календарную словесность еще со времен сотрудничества в «малой прессе», ясно создавал, что мотив страха, часто соединявшийся с изображением сверхъестественных сил и явлений, — типичная принадлежность массовой

¹ Исключение — работа, автор которой, однако, ограничился указанием на время публикации рассказа и его непохожесть на типичные образцы святочной литературы (Есин Б. И. Чехов-журналист. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977).

святочной продукции. Об этом, например, свидетельствуют его святочные рассказы «Страшная ночь» (1884), «Ночь на кладбище» (1886), «То была она» (1886), в которых тема страха разработана в комическом ключе. Именно мотив страха, но существеннейшим образом трансформированный в сравнении с традиционным, и позволил Чехову отнести рассказ «Страх» к рождественским. Место первой публикации — рождественский выпуск газеты «Новое время» — закрепляло связь чеховского произведения со святочной литературой. При этом «Страх», как и «Гусев», появившийся в «Новом времени» 25 декабря 1890 года, конечно, разрушал «горизонт ожидания» тех читателей, которые были любителями традиционных образцов святочного жанра. Впрочем, читатель чеховской поры в значительной мере был подготовлен к метаморфозам жанра, поскольку процесс размывания стабильной некогда формы стал довольно распространенным. В результате «в рождественских выпусках периодических изданий могли печататься тексты, сюжетно не приуроченные к празднику» [3, с. 195]. Таким образом, появление рассказа «Страх» в рождественском выпуске было по-своему закономерно.

Народным сознанием святки воспринимались как время разгула сверхъестественных сил. Согласно русским верованиям, «...Бог, радуясь рождению сына, выпускает из “иного мира” покойников и нечистую силу “гулять по белу свету”» [1, с. 352]. С существами иного мира и была преимущественно связана свойственная святочному времени атмосфера страха, нашедшая воплощение, в частности, в жанре былички. Будучи родственным быличке, святочный рассказ (в его наиболее традиционном варианте) унаследовал присущую фольклорному жанру разработку темы страха, с которой, как правило, корреспондировали представления о странных, необъяснимых случаях. Тягу человека к таинственному, непонятному хорошо объяснил автор «Святочного фельетона», писавший, что «возможность вмешательства тайной сверхъестественной силы в нашу прозаическую жизнь так заманчива, так интересна, что нет ни одного человека, даже самого отчаянного атеиста, который бы не нашел в своей жизни хотя одной минуты, хотя одного маленького факта, когда ему пришлось испытать нечто необъяснимое» [6, с. 8]. Тесная связь мотива страха с inferнальным, свойственная святочной словесности, и стала предметом переосмысления Чехова.

По наблюдениям Е. В. Душечкиной, характерную для святочного времени тему сверхъестественного, непонятного по-своему трактовали Гоголь, Билевич и Полевой [3]. Иные акценты внесены Лесковым и другими писателями [7]. Однако чеховская концепция непонятного, необъяснимого, страшного была своеобразна.

Рассказ Чехова — не только об особом ощущении страха, но и о том, почему такое ощущение возникает. Это рассказ о феномене сознания и драматичной судьбе русского «слабого» человека.

Монолог Силина, раскрывающий его восприятие страшного, строится, как уже было сказано, с явной ориентацией на типичные мотивы святочного рассказа. Главное в его позиции проявлено в двух адресованных рассказчику вопросах, в сущности, уже подразумевающих ответ, который открыто звучит в самом начале монолога: «Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны. Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света» [10, т. 8, с. 130]. То, что это доминанта, подчеркивают повторы: «...страшны видения, но страшна

и жизнь. Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни», «...я болен боязнью жизни» [10, т. 8, с. 131]. «Загробный мир», «привидения», «выходцы с того света», «видения», чуть ранее «таинственное», «фантастическое», «непонятное» — слова и словосочетания, соотносимые с мотивом страха в традиционном святочном рассказе. Совмещение названного мотива с не менее непонятной, чем загробный мир, реальной человеческой жизнью привело его к коренному изменению.

Чем же, с авторской точки зрения, объясняется то ощущение страха, которое делает мучительной жизнь Силина? Ответ на этот вопрос выводит к чеховской концепции жизни и человека.

Монолог Силина художественно организован так, что в нем раскрываются представления о страхе и одновременно выявляются их истоки. «Спутниками» понятий страха и страшного оказываются слова «непонятно», «не знаю», «не понимаю», которые проходят через весь монолог. С мыслями Силина о том, что реальная жизнь непонятна, а потому страшна, согласился бы сам Чехов. «Страх, как и одиночество, проистекает в мире Чехова из самой “сущности жизни”», — утверждает Р. Лапушин [5, с. 15]. Но главное в мировосприятии героя объясняется не объективными сложностями, стоящими на пути познания сущности жизни, не тем непонятным, что в ней есть, а субъективными факторами: свойствами мировоззрения, психоэмоциональным складом характера и личными обстоятельствами жизни.

Мировоззрение Силина внутренне противоречиво, путанно, непоследовательно. Он довольно хорошо осознает, что «...мы мало знаем и поэтому каждый день ошибаемся, бываем несправедливы, клеветаем, заедаем чужой век, расходует все свои силы на вздор, который нам не нужен и мешает нам жить...» [10, т. 8, с. 131]. Причинно-следственная связь в этой фразе налицо: между знанием о мире и непонятным (соответственно — страшным) существует зависимость. Реплика героя построена так, что содержит имплицитное указание на перспективу преодоления страха: нужно искать истину. Но подобная мысль в сознании Силина даже не мелькает, наоборот, он уже давно, не без доли гордого самоуничтожения избрал другое: «Я человек от природы не глубокий и мало интересуюсь такими вопросами, как загробный мир, судьбы человечества, и вообще редко уношусь в высь поднебесную» [там же]. Реально, однако, чеховский герой как раз «уносится» в высокие сферы, потому что задумывается над вопросами самого высшего плана: о цели и смысле жизни, цели и смысле человеческой деятельности. Найти ответы он не может, да, собственно, и не ищет их, остановившись на стадии констатации непонятного и страшного. Не претендуя на поиск «общей идеи», Силин не понимает, что его страх в значительной мере вызван ее отсутствием. Напрашивается параллель со «Скучной историей», где поставлен «диагноз», проясняющий мировосприятие героя рассказа «Страх»: «Когда в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий лай» [10, т. 7, с. 307].

Мировосприятие Силина мотивировано не только отсутствием «общей идеи». Чувство страха в какой-то момент возникает и у рассказчика, который, судя по всему, также не имеет цельного мировоззрения. И все-таки его настроение воспринимается как кратковременное, Силин же обречен всю жизнь находиться в «пограничном состоянии». Он человек с психастеническими свойствами характера, сложности существования которого

усугубляются семейным неблагополучием. Все это сильнейшим образом влияет на склад его мыслей.

Своего рода «двойником» Силина является Гаврила Северов, воплощение судьбы которого не имя, а прозвище — Сорок Мучеников. По-видимому, Чехов осознанно создавал противоречие между именем (Гавриил — «сила Божья») и прозвищем, акцентируя мотив несостоявшейся, пошедшей по другому руслу жизни. В данном случае обыгрывается и мысль о слабости русского человека, которая к тому же выражена через несовпадение имени и характера главного героя рассказа: вопреки своей фамилии, Силин — тип слабого человека, бессильного что-либо изменить в собственной жизни. Финал повествования (Силин с изменившей ему женой продолжают жить вместе) — еще одна вариация устойчивого в творчестве Чехова мотива Екклесиаста: «Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» [Еккл. 1:9]².

Возникнув в контексте святочной словесности, трактовка страха в рассказе Чехова была смещена в иное смысловое пространство, а связь с традицией лишь подчеркивала новизну его концепции. Впрочем, ее своеобразие проявляется не только на фоне массовой святочной литературы. Исходные реплики Силина воспринимаются как почти дословные цитаты из тургеневского «Довольно», где, в частности, говорится о том, что «не привидения, не фантастические силы страшны; не страшна гофманщина, под каким бы видом она ни являлась...». Однако в целом понимание страха у Тургенева и Чехова существенно отличается. Убеждение тургеневского художника «Страшно то, что нет ничего страшного, что самая суть жизни мелко-неинтересна и нищенски плоска» [8, с. 227] — это принципиально иной аспект восприятия в сравнении с Силиным, для которого «страшны видения, но страшна и жизнь» [10, т. 8, с. 131].

Парадоксальная мысль тургеневского героя («Страшно то, что нет ничего страшного...») вызвана осознанием кратковременности, конечности человеческого существования, тщеты человеческих усилий перед лицом неизбежной смерти. Представление о смерти возникает и у героя Чехова, но не оно источник его навязчивого состояния. Его страшит не преходящесть человеческой жизни — страшат самые обыкновенные ее проявления, которые невозможно понять. Главное в позиции Силина, как уже было отмечено, определяется индивидуальными особенностями его мировоззрения, психоэмоционального склада, семейными обстоятельствами. Эта позиция не дана Чеховым как некая универсальная истина, да и сам герой не претендует на открытие сущности бытия, к тому же в его монологе утверждение и вопрошание идут рядом друг с другом. Вместе с тем чеховский герой, называющий себя «человеком от природы не глубоким», оказался выразителем мыслей, не звучавших в русской литературе, в которой тема страха преимущественно объединялась с проблемой смерти, с метафизическим, ирреальным.

Возможны параллели между Чеховым и Кьеркегором, который глубже, чем кто-либо, подошел к феномену страха. Но и в этом случае акцент должен быть поставлен не на сходстве, а на различии. По словам Л. Шестова, Кьеркегор «открыл в себе и в других безотчетный, беспричинный и бессмысленный страх <...> страх пред Ничто» [11, с. 55]. Разъясняя его философию,

² О мотивах Екклесиаста у Чехова см.: *Капустин Н. В.* Религия // *А. П. Чехов: энциклопедия.* М.: Просвещение, 2011. С. 328—329.

Шестов подчеркивал мысль Кьеркегора о немотивированном страхе, который нужно отличать от «боязни, опасений и других подобных душевных состояний, всегда вызываемых какими-нибудь определенными причинами» [11, с. 85]. Именно «страх пред Ничто» был главным предметом размышлений автора «Болезни к смерти». Страх же чеховского героя мотивирован, причем как объективными, так и субъективными причинами. Различие, кроме того, в том, что Кьеркегор рассматривал понятие страха в теологическом контексте, который в рассказе Чехова отсутствует. Согласно датскому философу, страх — решающее условие в обращении человека к Богу. В рассказе Чехова религиозной идеи нет. Показательно, что церковь, несколько раз упоминаемая в повествовании, ни у рассказчика, ни у Силина, ни у Сорока Мучеников не вызывает каких-либо надежд и никак не выделена в ряду других признаков предметного мира. Ясно, что страх, который владеет Силиным и на какое-то время охватывает рассказчика, не является для них истоком возникновения веры. И еще об одном. Пафос Кьеркегора в том, что разум противоположен вере — единственной силе, освобождающей от страха. В поисках пути преодоления страха Кьеркегор шел не к Гегелю, а Иову, не к Сократу, а Аврааму, потому что «ненавидел разум больше всего на свете» [11, с. 31]. Мысль же Чехова и его героев находится в сфере влияния традиций европейского рационализма: «страшно то, что непонятно». Однако поиск истины на рациональной основе — не единственная возможность победы над страхом, мысль о чем имплицитно присутствует в рассказе.

Сосредоточенность на одном, безмерно длящееся, как правило, негативно оцениваются Чеховым. *Idee fixe* закрывает горизонт, превращая жизнь Силина в вариант «футлярного» существования. Примечательно, что в отличие от него рассказчик, не подверженный всепоглощающему влиянию страха, способен к объемному восприятию. Ему дано видеть явления природного мира, свет костра, слышать то, что проходит мимо Силина, не оставляя никаких следов в его сознании. Это ему принадлежат слова: «...нам сквозь решетку ограды были видны река, заливные луга по ту сторону и яркий, багровый огонь от костра, около которого двигались черные люди и лошади. А дальше за костром еще огоньки: это деревушка... Там пели песню» [10, т. 8, с. 130]. Силин же смотрит — «нам были видны» (курсив наш. — *Н. К.*) — и... не видит ничего, кроме ключев тумана, меняющиеся очертания которых наводят его на мысль о привидениях и покойниках, подталкивающую к монологу о «страшном». А ведь открывается пространство иного мира, полюс жизни, противостоящий страху. Характерно, что Силин не замечает костра, который в таких «программных» произведениях Чехова, как «Студент» и «В овраге», символизирует свет и теплоту человеческого мира и является залогом преодоления тяжелого душевного состояния героев. Из этого пространства в принципе не исключена и церковь. Другое дело, что для героев рассказа она «закрыта» и что автор не настаивает на приобщении к религиозной вере как решающему и универсальному, возможному для всех пути выхода из кризиса.

Литературный и философский контекст, проясняющий своеобразие рассказа «Страх», может быть значительно расширен, но уже сейчас довольно отчетливо видны метаморфозы, происходящие с жанром святочного рассказа в творчестве Чехова. Характерный для святочной словесности мотив страха приобретает совершенно иное измерение: непостижимым (а потому страшным) становится не только и не столько ноуменальное, сколько феноменальное, не сверхъестественное, а обыкновенное. И хотя отождествлять

точки зрения автора и персонажа нет оснований, нельзя утверждать и то, что Чехов воспринимает позицию своего главного героя исключительно как аномалию, не имеющую никакого отношения к реальности. Художественная концепция рассказа корреспондирует с мыслью О. Уайльда, которую очень кстати вспоминает Н. И. Ульянов, говоря о специфике «мистицизма» Чехова: «Истинная тайна мироздания в видимом, а не в невидимом» [9, с. 86]. Обыгрывая мотив страха, ставший клишированным признаком святочного рассказа, Чехов обманывал жанровые ожидания читателя, думая, однако, не о «пощечине общественному вкусу», а о преодолении стереотипов восприятия. Трансформация традиционного была адекватна этой установке, внося обертоны смысла, возникающие на пересечении старого, привычного и нового, неожиданного.

Список литературы

1. *Виноградова Л. Н.* Святки // Славянская мифология: энциклопедический словарь. М.: Эллис ЛАК, 1995. С. 351—353.
2. *Долженков П. Н.* Тема страха перед жизнью в прозе Чехова // Чеховиана: мелиховские труды и дни: статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1995. С. 66—70.
3. *Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Яз. центр СПбГУ, 1995. 256 с.
4. *Захаров В. Н.* Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 249—261.
5. *Лапушин Р.* Не постигаемое бытие: опыт прочтения А. П. Чехова. Минск: Пропилей, 1998. 116 с.
6. Петербургский святочный рассказ. Л.: Петрополь, 1991. 174 с.
7. *Собенников А. С.* Между «есть Бог» и «нет Бога»: (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1997. 224 с.
8. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1978—2018. Т. 7. 559 с.
9. *Ульянов Н. И.* Мистицизм Чехова // Русская литература. 1991. № 2. С. 84—93.
10. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1974—1983.
11. *Шестов Л.* Киргегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне). М.: Прогресс — Гнозис, 1992. 304 с.