

УДК 8

М. В. Литовченко

ОБРАЗ ПРОВИНЦИИ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «МОЯ ЖИЗНЬ»

В статье рассматриваются хронотоп провинциального города, особенности представления пространственно-временного континуума в повести «Моя жизнь». Устанавливаются закономерные связи между элементами пространственно-временной организации произведения («дом», «театр», «степь») и некоторыми последовательно реализующимися в контексте смыслами.

Ключевые слова: пространство, провинция, тоπος, дом, праведник.

M. V. Litovchenko

THE IDEA OF PROVINCE IN THE STORY OF ANTON CHEKHOV «MY LIFE»

This article examines the chronotope of a provincial town, specifically the idea of space-time continuum in the story «My Life». It establishes regular connections between elements of the space-time setting of the story («home», «theater», «Steppe») and some consequentially organized notions in the context.

Keywords: space, province, topos, house, righteous man.

Повесть «Моя жизнь» занимает особое положение в творческом наследии А. П. Чехова. Это произведение отличается романной развёрнутостью, что позволило Г. Н. Поспелову отнести его к синтетическому жанру «романической повести» [3, с. 302]. В числе «романных» признаков чеховеды отмечают разветвлённость сюжетной структуры, обилие действующих лиц, а также пространственную ёмкость произведения. Значимость пространственного аспекта выражена в самом подзаголовке: «*Рассказ провинциала*». Всё действие повести локализовано в рамках

провинциального города и его окрестностей, однако образ провинции приобретает исключительную смысловую насыщенность, расширяясь до некой онтологической модели.

Примечательно, что уже в I главе задаётся противопоставление большого пространства (небо, звёзды) и малого пространства, «соразмерного» человеку: «Взгляни! – говорил он [отец] сестре, указывая на небо тем самым зонтиком, которым давеча бил меня. – Взгляни на небо! Звёзды, даже самые маленькие, – всё это миры! Как ничтожен человек в сравнении со вселенной! <...> И говорил он это

таким тоном, как будто ему было чрезвычайно лестно и приятно, что он так ничтожен» [6, с. 197–198]. Таким образом, идея «макромира» в словах Полознева-старшего сразу снижается одним упоминанием злополучного зонтика. Усилия же Мисаила сосредоточены именно «здесь» и «сейчас», в мире провинциального города, чьи люди так неприятны герою. В этом отношении нам представляется значимой и его фамилия, связанная с перемещением в пространстве, – Полознев, – которая иронически «перекликается» с первыми фразами, открывающими повесть.

Отец главного героя выполняет в сюжете символическую роль, являясь архитектором, то есть своеобразным организующим центром городского мира. Он бездарный «демиург», усилиями которого выстроен этот безликий город: «...за последние 10–15 лет <...> в городе не было построено ни одного порядочного дома. Когда ему заказывали план, то он обыкновенно чертил сначала зал и гостиную <...> его художественная идея могла исходить и развиваться только от зала и гостиной. К ним он пририсовывал столовую, детскую, кабинет, соединяя комнаты дверями, и потом все они неизбежно оказывались проходными и в каждой было по две, даже по три лишних двери» [6, с. 198]. Развитие идей старшего Полознева от гостиной и зала объясняется тем, что в этом городе на первый план поставлены официальные, общественные отношения. Зал и гостиная – это пространство, в котором принимают гостей, это средоточие «внешней» жизни человека. Личное пространство, такое как кабинет, спальня, детская, лишь пристраивается к дому, и в плане архитектора ему отводится довольно незначительное место. Соединяясь целым рядом дверей, такое пространство из личного, интимного становится «проходным», человек здесь лишён уединения. Множество дверей свидетельствует о неустроенности, об отсутствии порядка в доме. Кроме

того, эта деталь моделирует мнимую возможность выхода: то есть, с одной стороны, пространство максимально открыто, а с другой – все эти двери замкнуты в едином пространстве дома, имеющем определенную ценностную наполненность, характерную для всех комнат.

Городские здания вызывают у Мисаила впечатление утомительного однообразия: «И почему-то все эти выстроенные отцом дома, похожие друг на друга, смутно напоминали мне его цилиндр, его затылок, сухой и упрямый» [6, с. 198]. Город организован таким образом, что существующий порядок, основанный на искажённом понимании человеческих ценностей, ставится превыше всего. Заведённый архитектором Полозневым городской порядок отражается и на его отношениях с детьми. Являясь главным архитектором, человеком, создающим и организующим городское пространство, он создаёт и ценности этого города, те правила нравственности и морали, которые должны соблюдаться всеми.

С пространственной замкнутостью связана и цикличность времени, господствующая в доме Полознева-старшего. Его распорядок – это бессмысленное чередование одних и тех же занятий, действий, разговоров. В хибарке, пристроенной к дому, «отец вот уже тридцать лет складывал <...> свою газету, которую для чего-то переплетал по полугодиям и не позволял никому трогать» [6, с. 199]. Течение жизни подчинено здесь своим внутренним принципам, важнейшими из которых являются алогизм и постоянство [1, с. 138]: «У нас в доме часто повторяли: “деньги счёт любят”, “копейка рубль бережёт” и тому подобное, и сестра, подавленная этими пошлостями, старалась только о том, как бы сократить расходы, и оттого питались мы дурно» [6, с. 199]. Автор использует однотипные ремарки к речам и действиям отца: «по обыкновению, он стал говорить о том...»,

«продолжал отец», «продолжал он, открывая глаза», «быстро и ловко, привычным движением ударил меня раз и другой».

Исследователи неоднократно писали о том, что топос дома в творчестве Чехова наполняется нетрадиционным для классической литературы смыслом и часто выступает в значении «анти-дома», то есть враждебного человеку пространства. «Дом» у Чехова чаще всего символизирует не стабильность и семейное счастье, а неустроенность и дисгармонию. В таком значении этот образ выступает и в повести «Моя жизнь». Закономерно, что уход Мисаила из дома осуществляется как бы в несколько этапов: сначала он переселяется в хибарку, «под одною крышей с кирпичным сараем» («Живя здесь, я реже попадался на глаза отцу и его гостям...»), а затем и вовсе покидает родительский дом. Не случайно, на протяжении всего сюжета Мисаил лишён *своего* дома (он живёт в Дубечне, затем снимает угол у няни Карповны и в конце переезжает к Редьке). На наш взгляд, это отражает чеховскую концепцию бытийного положения человека – его онтологическое «бездомье». С другой стороны, те герои Чехова, которые не вызывают авторского сочувствия, зачастую представлены домовладельцами, что само по себе выступает критерием их этической оценки (например, Ионыч, доктор Белавин в повести «Три года»). В повести «Моя жизнь» такой страстью к приобретению домов одержим инженер Должиков: в финале о нём сказано лишь, что он «где-то в восточных губерниях строит дорогу и покупает там имения» [6, с. 279].

Те черты топоса дома, которые были отмечены, в самом общем виде характеризуют и дом в Дубечне. Он представляет собой пустое, неуютное пространство, символизирующее неустроенность человеческой жизни. При этом помещичий дом отличается абсолютной заброшенностью и старостью. Обу-

страивая свою совместную с Машей жизнь в Дубечне, Мисаил пытается «обжить» старый дом, однако, несмотря на все усилия, он по-прежнему остаётся отчужденным от своих владельцев и производит впечатление пустоты и заброшенности. Символично, что дом разделён на две неравные части – жилую и нежилую: «...пришлось волей-неволей отправляться в неуютные комнаты большого дома <...> в нём было больше двадцати комнат, а мебели только одно фортепиано да детское креслице, лежавшее на чердаке, и если бы Маша привезла из города всю свою мебель, то и тогда всё-таки нам не удалось бы устранить этого впечатления угрюмой пустоты и холода. Я выбрал три небольших комнаты с окнами в сад...» [6, с. 241–242].

В доме постоянно ощущается присутствие некоей посторонней силы, которая сначала радует Мисаила, всецело поглощённого своим счастьем, а затем вызывает чувство страха и тревоги и воспринимается как враждебная: «Мы жили в большом доме, в трёх комнатах, и по вечерам крепко запирали дверь, которая вела в пустую часть дома, точно там жил кто-то, кого мы не знали и боялись» [6, с. 244]. В описании дубеченского дома выступают и такие детали, как шум ветра на чердаке и хлопающие ставни, – в художественном мире Чехова они устойчиво обозначают предвестие беды (вспомним, например, рассказы «В родном углу» и «Невеста»). Своеобразная экспансия, наступление необжитого пространства, словно неостановимо продолжается: окончательно покидая Дубечню, Мисаил сложил все вещи «*в одну комнату*, запер и пошёл в город» [6, с. 264].

На протяжении сюжета Мисаил испытывает несколько острых приступов одиночества: в IX и в XVI главе, когда он уже отчётливо сознаёт утрату Машиной любви. Именно любовь придавала ему силы, именно

благодаря ей он занимался обустройством имения, сельским хозяйством, в общем-то не испытывая к этому особого расположения. Теперь в восприятии Мисаила происходит как бы сужение пространства («Я никуда не выходил из дому...»), которое одновременно сравнивается с «хаосом», то есть уподобляется неупорядоченному и аморфному состоянию. В пустом доме Мисаил переживает почти экзистенциальное чувство одиночества: «О, какая это была тоска ночью, в часы одиночества, когда я каждую минуту прислушивался с тревогой, точно ждал, что вот-вот кто-нибудь крикнет, что мне пора уходить. Мне не было жаль Дубечни, мне было жаль своей любви...» [6, с. 261]. Дубечня лишается для Мисаила всякого смысла и воплощает быстротечность счастья. Топос дома отражает философскую интуицию Чехова и символизирует «неукоренённость» человека в мире, а в целом – экзистенциальный трагизм человеческого существования.

Средоточием «культурной» жизни города является дом Ажогиных, где устраивают любительские спектакли – таким образом, «театр» становится как бы символическим центром города. Вообще тема театра исключительно важна в произведении, намечая основные проблемные узлы повести. Эта тема реализуется на разных смысловых уровнях: прежде всего, она связана с провинциальной жизнью и – опосредованно – с «петербургскими» героями (Маша и доктор Благово). В начале повести Мисаил отмечает своё «пристрастие» к театру и признаётся: «Я любил наши спектакли, а особенно репетиции, частые, немножко бестолковые, шумные...» [6, с. 201]. Знаменательно, что он не принимает участия в спектаклях, а занимается «закулисной частью» («Так как у меня не было общественного положения <...> то на репетициях я держался особняком, в тени кулис, и застенчиво молчал»).

Отношение Мисаила к театру, как и к его организаторам, претерпевает в сюжете эволюцию. В XVI главе наблюдается явная смена повествовательной тональности: герой иронически называет дом Ажогиных «храмом муз». Мисаил отмечает неизменность театральных будней в доме Ажогиных («Всё как было!»), что свидетельствует о духовной неподвижности «любителей сценического искусства». Кроме того, однообразная и демонстративная борьба Ажогиных с предрассудками – это тоже своего рода театр, рассчитанный на широкого зрителя.

В последний раз описание любительского театра возникает в XVII главе, где Клеопатра, готовясь к своему выходу, сравнивает боязнь сцены со страхом «смертной казни». Действительно, её актёрский дебют превращается в мучительный позор: жестокий город-театр не прощает самого главного – правды и свободы человека быть самим собой... Став маляром, Мисаил порывает отношения с театром, отныне создавая не декорации, а украшая саму реальную жизнь. Н. Е. Разумова пишет: «Как экстенсивности пространственного самоосуществления у Маши и доктора Благово, так и провинциальной “оседлости” Полознева-старшего у Мисаила противопоставлена творческая активность, преобразующая реальное пространство...» [4, с. 334].

Тема театра в повести всё время так или иначе возвращается. Театральности оказываются причастны не только городские обыватели, но и «петербуржцы». Например, доктор Благово словно примеривает на себя разные роли, сменяя их одну за другой: «студент-семинарист» – «кутила» – «учёный». Веселясь в доме инженера Должикова, доктор «пошатывался, плакал, становился на колени и даже, изображая пьяного, ложился на пол. Это была настоящая актёрская игра...» [6, с. 229]. Игра Маши описывается

здесь примерно теми же словами: «Это была превосходная комическая актриса» («...изображала в лицах известных певцов, передразнивая их голоса и манеру петь...»). А в Дубечне Маша выглядит как «талантливая актриса, игравшая мещаночку» [6, с. 242]. Для неё жизнь превращается в театральные подмостки – она играет роль певицы, потом роль учёной барышни, затем роль жены и крестьянки. Решение Мисаила стать простым рабочим тоже рассматривается ею как роль, делающая его «самым интересным человеком в городе» («А вы, сознайтесь, не вполне ещё освоились с вашей новой ролью...»). Искренности в её чувствах к Мисаилу нет, есть лишь интерес, и герой прекрасно понимает, какая роль отводится ему в этой постановке: «Да и для чего мне было тут работать, для чего заботы и мысли о будущем, если я чувствовал, что из-под меня уходит почва, что роль моя здесь, в Дубечне, уже сыграна...» [6, с. 261]. Кстати, инженеру Должикову также присущи театрализованное поведение и мышление: он стремится казаться не тем, кем является на самом деле; а к семейной жизни Маши и Мисаила применяет «жанровое» определение комедии...

Мисаил покидает город, то есть размыкает закрытое пространство, когда впервые отправляется в Дубечню – в качестве телеграфиста. Любопытно при этом, что к началу сюжетного действия герой «переменил девять должностей» (символическое число?), среди которых была и работа на телеграфе. Поддавшись уговорам сестры, Мисаил как бы вторично преодолевает уже пройденный этап; однако в пространственном плане движение в Дубечню – это выход из ограниченного городского мира. В описании пути героя прослеживаются черты «степного» комплекса [4]: слово «степь» в тексте отсутствует, но упоминание *курганов, поля и пустыни* позволяет увидеть здесь «степные» мотивы. Известно, что данный топос в творчестве

Чехова отличается смысловой амбивалентностью. С одной стороны, в описании дорожных впечатлений Мисаила звучит мотив свободы, столь значимый в семантической структуре образа степи: «Место было ровное, весёлое, и вдаль ясно вырисовывались вокзал, курганы, далёкие усадьбы... Как хорошо было тут на воле! И как я хотел проникнуться сознанием свободы...» [6, с. 207]. Пространство в этой символической картине ориентировано как по горизонтали, так и по вертикали, что отражает состояние гармонии в мире. С другой стороны, в данном описании присутствуют не только позитивные черты степного топоса; «степь» становится пространством выбора, где человек ощущает свою «малость» и беспомощность: «Ни одного дерева. Слабо гудела телеграфная проволока <...> что можно было увидеть в этой пустыне? <...> мною мало-помалу овладела тоска – тоска физическая, когда чувствуешь свои руки, ноги и всё своё большое тело и не знаешь, что делать с ними, куда деваться» [6, с. 208]. «Степь» актуализирует проблему самоопределения человека – нетрудно увидеть, что в подобном аспекте этот символический образ представлен в повести «Огни» и в рассказе «В родном углу», где наблюдаются даже текстуальные переключки с «Моей жизнью».

Помимо чисто пространственных образов, в повести выступают и такие понятия, которые прочитываются как ёмкие символы и в то же время имеют отношение к пространству. Например, в «Моей жизни» неоднократно звучит понятие «места», общественного положения. Именно поиск человеком своего места в мире, как результат его свободного выбора, является художественно-философской доминантой повести. Кроме того, в речах Прокофия постоянно возникает слово «юдоль», которое сразу порождает ассоциации с жизнью как «юдолью страданий». Конечно, в сюжете Прокофий представля-

ет собою «фарисея», однако его любимое словечко воспринимается в свете скитаний Мисаила более чем символично. Герой «выдавливает из себя раба», стремясь выйти из положенной ему социальной роли, и при этом ищет бытийную основу в себе самом. Может быть, поэтому мотив «ухода» в сюжете повести реализуется лишь отчасти: Мисаил покидает дом отца, всё-таки оставаясь в городе. И это «тружничество» героя позволяет причислить его к немногим чеховским праведникам [5, с. 33–36]. Не случайно, ещё Илья Репин

услышал в этой повести «библейские интонации» [2, с. 492].

Своим терпением и постоянным трудом Мисаил заслужил сочувствие и уважение тех самых людей, которых он презирал. Не случайно, в финале повести упоминается «яркий дневной свет», что символически воплощает авторскую ноту надежды. Даже в таком городе, где, казалось бы, всё бесполезно, усилия Мисаила не проходят даром: он добивается «маленькой пользы» – как результата своего нравственного усилия.

Литература

1. См. об этом: Дулова Н. В. Грань романа и хроники («Моя жизнь» А. П. Чехова) // А. П. Чехов: байкальские встречи. – Иркутск, 2003. – С. 135–141.
2. См.: Кузичева А. П. Чехов: жизнь «отдельного человека». – М., 2010.
3. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. – М., 1970.
4. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. – Томск, 2001.
5. Собенников А. С. Чехов и христианство. – Иркутск, 2000.
6. Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. – М., 1974–1983. – Т. 9.