

**ЮЖНЫЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИХ
И ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
ЮЖНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ**

Международная научная конференция

**ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА:
ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ИНТЕРТЕКСТ
150 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ**

Материалы

Ростов-на-Дону
2011

УДК
ББК

Редакционная коллегия
М.Ч. Ларионова (отв. ред.), Н.В. Истонова, Е.В. Маслакова

Творчество А.П. Чехова: текст, контекст, интертекст. 150 лет со дня рождения писателя. Сб. материалов Международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 1 – 3 октября 2010 года.

В сборник вошли материалы Международной научной конференции «Творчество А.П. Чехова: текст, контекст, интертекст. 150 лет со дня рождения писателя», проведенной Институтом социально-экономических и гуманитарных исследований ЮНЦ РАН и факультетом филологии и журналистики ЮФУ.

Статьи сборника затрагивают наиболее актуальные проблемы современного чеховедения: поэтика произведений писателя, рецепции чеховского наследия, этнокультурный контекст произведений А.П. Чехова, их интертекстуальные связи, концептосфера художественного мира А.П. Чехова, лингвокультурологическое и психолингвистическое прочтение чеховских произведений.

В издании представлены различные подходы к изучению творчества А.П. Чехова, что делает сборник привлекательным как для специалистов различных областей чеховедения, литературоведов и лингвистов, так и для всех

ISBN

УДК
ББК

© Издательство НМЦ «ЛОГОС», 2010
© Коллектив авторов, 2010

ОТ РЕДАКТОРА

2010 год отмечался мировым филологическим сообществом как год А.П. Чехова. Научные мероприятия, посвященные 150-летию со дня рождения писателя, проводились не только в России, но и в Болгарии, Армении, Греции, Украине и многих других странах. В них принимали участие преподаватели факультета филологии и журналистики Южного федерального университета и ученые Южного научного центра РАН.

В ряду этих событий важное и особенное место заняла Международная научная конференция «Творчество А.П. Чехова: текст, контекст, интертекст», проведенная факультетом филологии и журналистики Южного федерального университета и Институтом социально-экономических и гуманитарных исследований Южного научного центра Российской академии наук в рамках Южно-Российских научных чтений – 2010.

Открыли конференцию председатель ЮНЦ РАН академик Г.Г. Матишов и ректор ЮФУ профессор В.Г. Захаревич. Они отметили плодотворное сотрудничество вузовской и академической науки в изучении творчества особенно значимого для Юга России писателя – А.П. Чехова.

Конференция собрала исследователей из Ростова-на-Дону, Санкт-Петербурга, Москвы, Краснодара, Твери, Саратова, Магнитогорска, Челябинска, Барнаула, Казани и других российских городов, а также Польши, Болгарии, Грузии, Казахстана, Украины и Беларуси.

Тематика конференции дала возможность участия в ней ученым разных направлений. Традиционно большое количество докладов было посвящено поэтике и образной системе произведений А.П. Чехова, различным аспектам их взаимодействия с русской и мировой философской мыслью, проблемам рецепции личности и творчества писателя, интертекстуальности его произведений. Особую группу составили доклады, посвященные лингвокультурологическому и психолингвистическому прочтению произведений Чехова.

На одном из научных форумов председатель Чеховской комиссии РАН В.Б. Катаев сказал, что на ростовских исследователях лежит большая ответственность в выявлении и осмыслении специфически «южнорусского» контекста творчества Чехова. Отрадно заметить, что вокруг нашей конференции группируются ученые именно этого – регионального, этнокультурного – направления.

Организаторы приняли решение не выделять в регламенте конференции секционные заседания и действовать, как принято на монотематических собраниях такого рода: «все слушают всех». Действительно, не имеет смысла разделять чеховедов – лингвистов и литературоведов, поскольку они объединены интересом к особенностям художественного мира писателя.

Сборники материалов конференций имеют такую особенность, что в них помещаются доклады, разные по исследовательским позициям их авторов, по научным достоинствам, по опыту. Часто они вступают в диалогические отношения между собой, что в реальности подобных собраний вызывает дискуссию, то есть является необходимым условием их плодотворности. Поэтому редколлегия приняла решение опубликовать все материалы конференции, даже при несогласии с установками и выводами их авторов.

Произведения А.П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах. В круглых скобках указаны «С» – сочинения, «П» – письма, римской цифрой обозначен том, арабской – страница.

Н.А. Базилая (Тбилиси, Грузия)

ОБРАЗ ДОКТОРА АСТРОВА В ДЕФИНИЦИЯХ (ПЬЕСА А.П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ»)

Одной из важнейших специфических речевых форм адресованной диалогической речи в языке драматургии А.П. Чехова является дефиниция как стилистический прием, посредством которого зритель получает необходимую информацию о роде занятий, характере, чувствах героев той или иной пьесы. Дефиниция, по определению Аристотеля, представляет собой «речь, обозначающую суть бытия вещи» [Аристотель 1978: 352], через указание на характерные ее признаки. «Суть бытия» одного из героев пьесы «Дядя Ваня», доктора Астрова, которого современники отождествляли с самим А.П. Чеховым [Полоцкая 1986: 359], проявляется в его диалогах с персонажами, в их репликах, построенных по инвариантной синтаксической схеме «предложения тождества», представляющей основные модели логико-синтаксической структуры дефиниционных предложений. Лексико-семантическое наполнение жестко регламентированных моделей логико-синтаксической структуры дефиниции в чеховской пьесе отражает «дефинитивный плюрализм»: *определяемое* понятие (образ Астрова) представлено *определяющим* – целым рядом отличающихся друг от друга характеристик, раскрывающих в своей совокупности его характер, поступки, их логику, отношение к себе и к окружающим. Весь дискурс образных дефиниций доктора Астрова в пьесе «Дядя Ваня», распадается на три типа: 1) дефиниции, характеризующие доктора Астрова с точки зрения окружающих; 2) дефиниции – самоидентификации доктора Астрова; 3) дефиниции, в которых доктор Астров характеризует окружающих его людей.

1. В зависимости от отношения действующих лиц к доктору Астрову, образные дефиниции, характеризующие его, приобретают дополнительную окраску – положительную или отрицательную. Именно экспрессивно маркированная лексика выявляет его индивидуальные свойства, личностные качества, существенные признаки внешности,

характера, деятельности, отношения к окружающему миру. В своих диалогах персонажи пьесы обсуждают Астрова, пытаясь определить мотивацию его действий и поступков.

В речи Елены Андреевны, молодой жены старого профессора Серебрякова, дефиниции идентификации Астрова представлены в синтаксических формулах, обозначающих возраст, – *кто какой (молодой, старый) человек, кому сколько лет*: «Вы еще молодой человек, ... вам на вид... ну, тридцать шесть – тридцать семь лет...» (С. XII, 72); внешность – *у кого какое лицо*: «У этого доктора утомленное, нервное лицо. Интересное лицо» (С. XII, 75); профессию – *кто – кто*: «Ведь вы доктор» (С. XII, 72). Дефиниция оценки передается синтаксической формой *что это что*, далее сменяющейся дефиницией разъяснения *что значит что*, второй, определяющий, компонент которой заполняется словом с положительной коннотацией *талант*, далее получающим разъяснение посредством синонимического ряда позитивно заряженных слов, образно характеризующих талант Астрова: «... это талант! А ты знаешь, что значит талант? Смелость, свободная голова, широкий размах...» (С. XII, 88). Слова с положительной коннотацией соседствуют с отрицательно заряженными словами «Он пьет, бывает грубоват», которые в речи Елены Андреевны не воспринимаются негативно, поскольку сменяются разговорной репликой «но что за беда?», также построенной по дефиниционной синтаксической схеме, и затем – дефиницией-обобщением, предложением по схеме *кто где не может быть каким*: «Талантливый человек в России не может быть чистеньким» (С. XII, 88). Обращаясь к Соне, Елена Андреевна дает определение уродливой, бескрылой, ограниченной, нищенской действительности, окружающей Астрова: «Сама подумай, что за жизнь у этого доктора! Непролазная грязь на дорогах, морозы, метели, расстояния громадные, народ грубый, дикий, кругом нужда, болезни, а при такой обстановке тому, кто работает и борется изо дня в день, трудно сохранить себя к сорока годам чистеньким и трезвым...» (С. XII, 88). Образным, метафорическим дефинициям людей с негативной коннотацией, *как каких-то серых пятен*, в речи Елены Андреевны противопоставляется метафорическая же оценка Астрова с коннотацией позитивной – образным сравнением: «Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный, точно среди потемок восходит месяц ясный...» (С. XII, 93). Обращаясь непосредственно к Астрову, Елена Андреевна дословно повторяет эту дефиницию оценки, построенную

по синтаксической схеме *кто каков*: «Вы интересный, оригинальный человек» (С. XII, 110). И Соня, влюбленная в Астрова, говорит ему комплименты, построенные по данной формуле дефиниции оценки *кто каков*, заполненной лексикой с позитивной коннотацией: «Вы изящны, у вас такой нежный голос... Даже больше, вы, как никто из всех, кого я знаю, – вы прекрасны» (С. XII, 84).

Серебряков не видит всего этого, он не признает Астрова, в его репликах формула дефиниции оценки заполнена лексикой с негативной коннотацией: «На что мне твой Астров! Он столько же понимает в медицине, как я в астрономии... С этим юродивым я и разговаривать не стану» (С. XII, 77).

Определение *чудак* по отношению к Астрову употребляют почти все действующие лица пьесы, оно является неотъемлемым элементом его характеристики, однако только Елена Андреевна понимает, что так называемое чудачество Астрова – это его забота о сохранении лесов, о красоте земли, стремление к недостижимой гармонии.

2. Дефиниции, в которых дается самоидентификация Астрова, построены по сложным синтаксическим моделям, включающим перечислительные ряды по принципу нарастания экспрессии. Астров при первом появлении на сцене задает вопрос старой няне, изменился ли он за десять прошедших лет, и, получив ответ: «Тогда ты молодой был, а теперь постарел» (С. XII, 63), – с горечью констатирует, используя дефиницию оценки по схеме *кто стал (становится) каким (кем)*: «В десять лет другим человеком стал ... Как не постареть? Да и сама жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудачком... Я стал чудачком, нянька...» (С. XII, 63-64). О себе он отзывается иронично, вмещая свою характеристику в форму дефиниции *кто это кто*: «У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями. Так это я» (С. XII, 71). Астров изначально позиционирует себя отрицательно, в его самооценке звучат негативно заряженные слова *пошляк, чудак, брюзга*, занимающие в схеме дефиниции оценки *кто стал (становится) каким (кем)* определяющую позицию. Бескрылость и парадоксальность современной жизни, в которой гибнут люди, одаренные талантом, душевным богатством, тонким и острым умом, не щадит и доктора Астрова. Нелицеприятно оценивая себя и Войницкого, далее он использует вышеприведенную синтаксическую формулу дефиниции, заменяя слово *чудак* на слово *пошляк*, усиливающее отрицательную заряженность определяющего

компонента. Обращаясь к Войничкому, он констатирует: «Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все» (С. XII, 108). Он не щадит ни себя, ни Войничкого, признавая, что жизнь обошлась с ними сурово: «Я не удовлетворен жизнью, как ваш дядя Ваня, и оба мы становимся брюзгами» (С. XII, 83). Пьянством Астров спасается от пошлости жизни: «Видишь, я и пьян... Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до крайности» (С. XII, 81). Вслед за дефиницией оценки появляется дефиниция идентификации, построенная по формуле *кто кажется кем*, свидетельствующая о возникающей в опьяненном сознании Астрова иллюзии настоящей жизни, мечты о красоте и целесообразности мира: «Мне тогда все нипочем! Я берусь за самые трудные операции и делаю их прекрасно; я рисую самые широкие планы будущего; в это время я уже не кажусь себе чудачком и верю, что приношу человечеству громадную пользу... громадную!» (С. XII, 82). Доктор Астров следует своему призванию – спасению лесов, которое окружающие считают чудачеством. Попытки объяснить, что означает это *чудачество*, формулируются им в виде дефиниции, построенной по синтаксической схеме *что это что*: «... быть может, это в самом деле чудачество, но, когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я... Все это, вероятно, чудачество» (С. XII, 71). В большинстве дефиниций самоидентификации Астров фиксирует снижение планки своих изначальных устремлений, его разочарование, равнодушие; часто повторяющаяся схема дефиниции *«что какво»*, заполняется словами горького признания в ответ на мечты Ивана Петровича начать новую жизнь: «Э, ну тебя! какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно» (С. XII, 108). В отличие от Лешего, цель, образно называемую *«огоньком»*, Астров утрачивает: «Я работаю... как никто в уезде, судьба меня бьет не переставая, порой страдаю я невыносимо, но у меня вдали нет огонька» (С. XII, 84). Астров подводит итог мертвящей, нескладной сущности своей жизни с точки зрения счастливого будущего: «Те, которые будут жить через сто, двести лет ... будут презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно...» (С. XII, 108).

3. Дефиниции, в которых Астров характеризует окружающих, построены по синтаксической схеме *кто каков* и содержат в основном слова с негативной коннотацией: «Мужики однообразны очень, неразвиты, грязно живут, а с интеллигенцией трудно ладить. Она утомляет. Все они, наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют и не видят дальше своего носа – просто-напросто глупы. А те, которые поумнее и покрупнее, истеричны, заедены анализом, рефлексом...» (С. XII, 84). Нелицеприятно относясь к людям своего круга, Астров иллюстрирует свою мысль об их бесчувствии и глупости, цитируя их высказывания, построенные по усеченной модели дефиниции *кто это кто*, заполненной негативно заряженными словами: «Они ноют, ненавистничают, болезненно клеветуют, подходят к человеку боком, смотрят на него искоса и решают: “О, это психопат!” или: “Это фразер!” А когда не знают, какой ярлык прилепить к моему лбу, то говорят: “Это странный человек, странный!”» (С. XII, 84). Астров построил *свою собственную философскую систему* оценки окружающих: «... все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками... микробами» (С. XII, 84) – дефиниция по схеме *кто представляется кому кем*.

Елена Андреевна нравится ему: «... если бы вот Елена Андреевна захотела, то могла бы вскружить мне голову в один день...» (С. XII, 84). Однако он отдает себе отчет, что «ведь это не любовь, не привязанность» (С. XII, 85). Даже положительно характеризуя Елену Андреевну дефиницией оценки («Роскошная женщина» (С. XII, 110); «Как будто вы и хороший, душевный человек...» (С. XII, 110)), он, тем не менее, ясно видит ее праздность, разрушающе действующую на всех, кто оказывается рядом: «Она прекрасна, спора нет, но... она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своей красотой – и больше ничего» (С. XII, 83). Не зря он называет ее «красивым пушистым хорьком» (С. XII, 96).

К Серебрякову он относится неприязненно. Хотя схема дефиниции «кто каков», употребляемой Астровым по отношению к Серебрякову, и заполняется нейтральными словами – антонимами *болен* и *здоров*, однако, используя экспрессивный суффикс в слове *здоровехонек*, Астров подчеркивает отрицательные черты Серебрякова: «Вы писали, что он очень болен..., а оказывается, он здоровехонек» (С. XII, 69).

Реплика Астрова, произносимая им перед географической картой, – дефиниция оценки, определяющий компонент которой заполнен устойчивой фразеосхемой *страшное дело* по отношению

к определяемому компоненту *жарища в Африке*: «А должно быть, в этой самой Африке теперь жарища – страшное дело» (С. XII, 114), – произвела неизгладимое впечатление на М. Горького: «... я задрожал от восхищения перед Вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную, нищенскую жизнь. Как Вы здорово ударили тут по душе и как метко!».

Именно из образных дефиниций выявляется художественный портрет сельского доктора, мечтавшего сохранить леса России, но утратившего путеводный «огонек» и утратившего ощущение смысла жизни.

Литература

1. Аристотель. Топики. М., 1978.
2. Полоцкая Е.А. Примечания // Чехов А.П. Драматические произведения: в 2 т. Т. 2. Л., 1986.

Ф.К. Бесолова (Владикавказ)

**МИФОЛОГЕМА ГЕНИЯ И ЕЕ ТРАНСФОРМАЦИИ
В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА
А.П. ЧЕХОВА**

Концепт *гений*, как известно, имеет долгую и богатую историю в европейском культурном пространстве. Зародившись в античности и закрепившись в качестве мифологемы – прародитель рода, божественный двойник человека, полученные при рождении дарования, – к XIX веку он стал скорее идеологемой: сначала в представлениях писателей-романтиков о необыкновенном человеке, позже – в модных, особенно к концу века, теориях гениальности Шопенгауэра, Ломброзо, Нордау, Ницше. Каждый из авторов «вспахивал» свое семантическое поле концепта *гений*, но, пожалуй, общим стало осознание гениальности как имманентного свойства личности, а не сверхъестественной силы, идущей извне.

Русское литературное сознание XIX в. вместило между этими крайними точками рецепцию лишнего человека (принявшего эстафету от героя байронического толка, властителя дум); нигилиста, акцентирующего не столько собственную уникальность, сколько вседозволенность; неоромантического человекобога с особой прозорливостью и презрением к массе, толпящейся под ступенями его башни из слоновой кости.

Когда, к концу века, наступил момент не только социальной и творческой, но и научной рефлексии, стало понятно, что тема выдающегося человека и толпы – отнюдь не надуманная блажь забавляющих себя эстетов от искусства и вовсе не частное дело литераторов. Художественная рецепция понятия *гений* стала платформой для онтологических штудий и вполне авторитетным источником научных сведений, в частности, в психологии и философии. Два интересных свидетельства этого: книги Макса Нордау, исследовавшего «психофизиологические элементы» современной ему литературы конца XIX века, и построенное по той же логике содержание курса, прочитанного в Санкт-Петербургском университете в 1883/84

учебном году профессором И.М. Владиславлевым, **выделявшим искусство как источник психологических сведений**, а также **анализ языка** (этимологическое и синтаксическое значение слов – это ли не первые шаги психолингвистики?).

Таким образом, понятие *гения* имеет в отечественной литературной традиции точки схождения и пересечения с корневыми, сущностными проблемами, и по преобладанию той или иной грани концепта гений или синонимичных ему понятий (необыкновенный человек, человекобог, сверхчеловек, критически мыслящая личность, герой) можно прочесть историко-культурный и социальный контекст произведения.

В то же время в метатексте Чехова, поворачиваясь разными гранями, играя оттенками смысла, данный концепт зачастую структурирует повествование, задает ось координат в осмыслении сути социальной, духовной, интеллектуальной жизни русского интеллигента (в других общественных слоях это слово вряд ли было актуальным).

Уникальность чеховской трактовки концепта *гений* в том, что в диалог вступают два или даже несколько из его значений. В пределах одного рассказа могут столкнуться романтические представления о необыкновенном человеке и – восприятие гениальности как признака вырождения; нейтральное *гений* как обозначение творческой силы и – неоромантическое избранничество критически мыслящей личности. Причем эти семантические поля концепта *гений* (равно: признаки гениальности) в столь прямом, безапелляционном понимании «живут» в сознании персонажей, явно или подспудно конфликтующих. В авторской интерпретации – это спорные позиции, и чаще всего правда оказывается где-то между ними.

Запоздалая, подзадержавшаяся среди российских барышень мода на необыкновенного человека оказывается не менее тупиковой, нежели «списывание» собственной несостоятельности (социальной, психологической, творческой) на нервный век и всеобщее вырождение. Констатация фактов, даже если они бесспорны, – еще не ответ на вопрос о сущности человека или явления.

Так, история болезни магистра Коврина («Черный монах», 1893), с медицинской точки зрения хрестоматийная (мания величия), вот уже сто с лишним лет не понижает температуры интерпретационного кипения повести, вбирая в себя аллюзии на романтические, традиционные и модернистские представления о гении, необыкновенном человеке. Более того, в рассказе очень активно «работает» самый архаичный аспект концепта *гений*, его мифологема. Внутренняя

форма концепта: двойник, второе «я», олицетворение внутренних сил и способностей мужчины, добрый или злой дух, дьявол-искуситель – поворачивается всеми своими гранями и соотносится исключительно с образом черного монаха, визави магистра [См.: Бесолова 2010]. А идеологемы, отпочковавшиеся от концепта *гений* в XVIII-XIX вв., в данном тексте ассоциируются исключительно с Ковриным. Хотя и здесь есть нечто удивительное и остроумное, в пушкинском значении этого слова: идентификация и самоидентификация магистра философии в качестве гения происходят по разным основаниям и даже зачастую противоречат друг другу, базируясь на идеологических платформах разных эпох и, соответственно, картин мира.

Таня и Николай Степанович Песоцкие твердят, как заклинание, что Коврин – необыкновенный человек; сам же Коврин слышит от монаха: «Ты один их тех немногих, которые по справедливости называются избранниками божиими. Ты служишь вечной правде» (С. VIII, 242). В первом случае – художник-демиург; во втором – «пророк, мученик за идею», противостоящий «заурядным, стадным людям» и пожертвовавший собственным здоровьем.

Таким образом, одновременно звучат мотивы романтической традиции начала XIX в. (экстаз, вдохновение, художник, возвращающий миру исходный синтез) и близкие им во многом идеи следующих десятилетий: Артура Шопенгауэра о гении как «переизбытке интеллекта»; Чезаре Ломброзо о параллелях между гениальностью и бессознательной психической аномалией; Макса Нордау о вырождении как признаке гениальности; Фридриха Ницше о сверхчеловеке как высшем типе человека; русского теоретика народничества П.Л. Лаврова (П. Миртова) о «критически мыслящих личностях», которые поведут Россию к решению новых исторических задач. В своих «Исторических письмах» (1870 г., переизданы в 1891 г.) Лавров не употребляет слова *гений*, но идеологически стоит на той же платформе [Лавров 1917]). Причем и в отношении Песоцких к Коврину, и в его внутренних монологах прочитываются как научная рецепция понятия *гений*, идеи мыслителей в их оригинальном варианте, так и трансформации последних в стереотипах массового сознания.

В рассказе «Попрыгунья» (1892) такого изобилия интерпретаций концепта *гений* нет. Но коллизия, тем не менее, строится именно на трагикомическом несоответствии истинно высокого и плодотворного и – низкого и бесплодного. То, что Ольга Ивановна сначала отказывает своему мужу, доктору Дымову, в праве на исключительность,

а, глядя на его остывающее тело, ужасается, какого необыкновенного человека потеряла («редкий, необыкновенный, великий человек» (С. VIII, 31)), отнюдь не означает ее действительного прозрения: искомое ею все так же эфемерно, поверхностно, лишено сущности; взгляд так же зашорен наносными представлениями и полной неспособностью бескорыстного и незатуманенного соприкосновения с внутренним миром другого, даже самого близкого человека.

Ужас открытия Ольги Ивановны связан не с тем, что душа ее не успела напитаться богатством души ушедшего мужа, а с тем, что искомое украшение ее салона не использовано по назначению. Любопытно, что один отрывок этого рассказа, а именно самоощущение Ольги Ивановны на палубе парохода в тихую лунную ночь, несколько перекликается с состоянием Коврина накануне его встречи с монахом: «Как здесь просторно, свободно, тихо! – думал Коврин, идя по тропинке. – И кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его...» (С. VIII, 234). Молодая женщина тоже загипнотизирована тишиной ночи, бирюзой воды и голосом стоящего рядом Рябовского, который в ее глазах – «настоящий великий человек, гений, божий избранник...» (С. VIII, 15), и душа ее переполнена безотчетной радостью, «...что из нее выйдет великая художница и что где-то там за далью, за лунной ночью, в бесконечном пространстве ожидают ее успех, слава и любовь народа» (С. VIII, 15).

Конечно, подтексты этих фрагментов кардинально несхожи. Если для Коврина, не считая некоторой вполне извинительной экзальтированности и отстраненного тщеславия, стимулом является любовь к своему делу, желание познать «вечную правду», то пафос Ольги Ивановны – это всего лишь скроенная из штампов массовой культуры эйфория флирта, который через несколько минут перейдет в адюльтер; в первом случае – желанный процесс, во втором – итог. Отсюда – и вполне ощутимая ирония автора в «женском» отрывке, впрочем, как и в рассказе целиком: повествователь «произносит» то, что хотелось бы услышать Ольге Ивановне, но часто беспорные факты обретают обратный смысл.

Это снижение работает даже в образе Коростылева, оплакивающего Дымова, – поверить в искренность его характеристик («великий, необыкновенный человек») мешают авторские замечания-намеки на его влюбленность в госпожу Дымову. Ольга Ивановна и ее друзья – не совсем обыкновенные люди. Все это творческие натуры: художники, музыканты, литераторы. Но их отношения пошлы, мысли и слова банальны, психологические установки эгоцентричны.

Можно сказать, что контраст, несоответствие реальности и ее восприятия является стилистическим приемом рассказа. Слово *гений* становится для его персонажей разменной монетой, модным оперением, но настоящего применения так и не получает.

Еще один интересный пример соединения в одном тексте разных семантических слоев понятия *гений*, причем в сознании одного персонажа, – рассказ 1888 года «Пари». Правда, временной промежуток между проромантическим заявлением: «Гении всех веков и стран говорят на различных языках, но горит во всех их одно и то же пламя. О, если бы вы знали, какое неземное счастье испытывает теперь моя душа оттого, что я умею понимать их!» (С. VII, 231) и дистанцированным «ваши гениальные поэты» (С. VII, 234) – десять лет. В обоих случаях герой обращается к собеседнику эпистолярно, потому что уже пять и, соответственно, пятнадцать лет он, исполняя условия пари, проводит в отдаленном флигеле без возможности общения с людьми – только книги и фортепьяно. Два миллиона, на которые он теперь имеет право, такие желанные для него двадцатипятилетнего, перестали представлять в его глазах ценность, так же как и мудрость, добытая неутомимой человеческой мыслью. За пять часов до условленного срока он нарушает договор, демонстрируя презрение ко всем благам мира и мудрости в том числе: «Все ничтожно, бrenно, призрачно и обманчиво, как мираж. Пусть вы горды, мудры и прекрасны, но смерть сотрет вас с лица земли наравне с подпольными мышами, а потомство ваше, история, бессмертие ваших гениев замерзнут или сгорят вместе с земным шаром» (С. VII, 235).

Гении не низвергнуты, в их достижениях не усомнились, просто произошел переход в другую систему координат, где точкой отсчета являются совсем иные ценности.

Очень интересный аспект понятия *гений* наблюдаем в рассказе 1895 года «Ариадна», который, кстати, всегда упоминается при состыковке имен А.П.Чехова и Макса Нордау, поскольку один из персонажей заочно полемизирует с этим, по его мнению, «философом средней руки» (С. IX, 108). Рассуждая о «женском вопросе», он отталкивается от оппозиции природы и культуры и признает, что «отсутствие в любви нравственного и поэтического элемента ... есть симптом вырождения...» (С. IX, 117). Если учесть, что русский читатель двумя годами раньше получил перевод книги Нордау «Вырождение» (1893), а с 1889 года был знаком с его же «В поисках истины», то и без ссылки на имя немецкого философа ясен адресат полемики чеховского персонажа: гениальность по-чеховски (в данном

контексте) – не признак вырождения, а спасение от вырождения. Гений как воплощение творческой преобразующей силы, противостоящей природному хаосу; гений как свойство человеческой природы, стремящейся слиться с гармонией космоса; гений как единственный контраргумент вырождению – возрождающемуся хаосу, – этим близким архетипическому толкованию аспектом (культурный герой, устраивающий на земле цивилизацию) замкнем круг наших наблюдений.

Как видим, рассмотренные рассказы Чехова демонстрируют странную метаморфозу: сюжет может развиваться как будто в духе Шопенгауэра или Ломброзо, Нордау или Ницше, но в момент развязки вдруг взорвется вырвавшимся из подчинения фонтаном подводного течения с совершенно иным, не всегда однозначным смыслом. При кажущейся отсылке внутреннего действия, стержня конфликта к новейшим научным теориям неожиданно срабатывает аллюзия на давно забытые аспекты архетипического всеединства и цельности мира и человека. Известная чеховская формула «казалось – оказалось» работает и здесь.

По факту очень многое в характере и роде занятий, например, философа Андрея Васильевича Коврина – от шопенгауэровского гения. Так, он чрезмерно чувствителен, одиночество скорее радует, нежели пугает его, он стремится к цели, которую другие не способны даже увидеть (по крайней мере, в своих ощущениях), его гениальность, неестественный, противоречащий законам физиологии всплеск работоспособности в период пребывания у Песочких словно иллюстрирует «переизбыток интеллекта, освободившегося от воли» и «детский характер гения»: преобладание познания над волей (склонностями, вожелениями, страстями) [Шопенгауэр 1993; 419]. Коврина переполняет восторг от мысли о том, что «его интеллект принадлежит ... не ему, а миру, озарению которого он в каком-то смысле будет способствовать» [Шопенгауэр 1993; 419]. Но в финале рассказа мажор торжественного марша – гимна жертвующему личным счастьем гению-одиночке – кажется грубым и поверхностным, оторванным от реальности, а из всех ассоциаций с героем немецкого мыслителя останется, пожалуй, лишь «бесполезность творений гения» [Шопенгауэр 1993; 419].

Совпадение точек отсчета: психологической трактовки характера персонажа, его внутреннего состояния (во многих произведениях Чехова 1890-х гг. звучат мотивы философов следующего поколения – Ломброзо, Нордау, Ницше) – как видим, вовсе не означает,

что сойдутся онтологические интерпретации, логики рассуждений. Исходный тезис Макса Нордау, например: все признанные гении конца XIX в. – псевдогении, они вырождаются и разлагают этим общество. Ответ русского писателя-современника: те, кто кажется вам ненормальными (блаженными, маньяками и пр.), может быть, следуют инстинкту архетипической нерасчлененности – Бога и человека, духа и тела, горнего и дольного и даже – греховного и сакрального.

Интерес Чехова к Ницше, возможно, питается интуитивным ощущением их схождений в воскрешаемой обоими художниками внутренней форме понятия *гений*. Станным образом корневая точка совпадает (космическая цикличность, вечное возвращение, связываемое воедино бытие), побег же у каждого из них прорастают в разных направлениях: у Ницше – крайний, отчаянный и отчаявшийся индивидуализм, у Чехова – тоска по «золотому веку» цельного человека, еще не потерявшего «общую идею».

Именно поэтому, не принимая художественных и философских посылов немецкого коллеги, он, тем не менее, знает, о чем мог бы (и хотел бы) проговорить с ним всю ночь.

Таким образом, в контекстах, связанных с гениальностью и гением, у Чехова-новеллиста конца 1880-х–первой половины 1890-х гг. взаимодействуют различные антропологические позиции, идеологемы в ткани одного текста. В метатексте Чехова актуализированы как внутренняя форма концепта *гений*: призрачный двойник человека, дьявол-искуситель, ангел-хранитель, источник творческой силы, – так и его периферия: необыкновенный человек, выдающийся человек, критически мыслящая личность, творческий дар, гениальность, бред, галлюцинация, мания величия, вырождение. Иными словами, раскрываются многочисленные грани прошедшего через историю мировой культуры понятия: мифологема и ее трансформации-идеологемы.

Еще до знакомства с модернистскими теориями гениальности русский писатель выводил характеры «ноющих интеллигентов», по которым чуть позже «пройдутся» Чезаре Ломброзо, Макс Нордау и Фридрих Ницше. Но ко времени его знакомства с текстами этих мыслителей (1892-1895) вырождающийся герой в прозе Чехова становится сложнее представленных ими типов, а его внутреннее состояние – драматичнее. Значение концепта гений не сводится у Чехова к кругу модных в конце XIX в. философских идей, спекулятивно подхваченных массовой культурой, не существует в замкнутом пространстве самореализации, но соотносится с сущностными проблемами жизни и культуры. Выстраивая внешние и внутренние

конфликты, структурируя сюжетную линию произведения, концепт *гений* проясняет аксиологию и онтологию последнего классика XIX века.

Литература

1. Бесолова Ф.К. Забытый аспект концепта «гений» и его художественная функция в рассказе А.П.Чехова «Черный монах» // А.П.Чехов и мировая культура. Ростов н/Д, 2010. С.29–37.
2. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М., 1991.
3. Криницин А.Б. Воззрения А.П. Чехова на русскую интеллигенцию и «Вырождение» Макса Нордау // Чехов и Германия. М., 1996.
4. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. Ростов н/Д, 1997.
5. Михайлов А.В. Гений // Культурология. XX век. Словарь. СПб, 1997. С.86–89.
6. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т.2. М., 1990.
7. Нордау М. В поисках за истиной (парадоксы). Минск, 2006.
8. Нордау М. Вырождение. Современные французы. М., 1995.
9. Пешкова В.Е. Феномен гения. Ростов н/Д, 2006.
10. Севастьянов О.В. Развитие психологического образования в России в XIX веке. URL: <http://psyche.ru/en/catalog/is1/element.php?ID=1173>
11. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. М., 1990.
12. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т.II. М., 1993.

Э. Борковска (Сиедльце, Польша)

К ВОПРОСУ О ДУХОВНОСТИ В «ЧЕРНОМ МОНАХЕ» А.П. ЧЕХОВА

Предметом очерка является вопрос духовности человека в произведении «Черный монах» Антона Павловича Чехова. Духовность здесь – понятие неоднозначное, связанное с теологическим, философским и психологическим аспектами гуманистической рефлексии. Теологический аспект сосредоточен на контексте духовности, которая находится вне чувственного восприятия, на Боге. Аспект философский проявляется в проблеме сути духа и его природы. Психологический аспект подчеркивает субъективный характер духовной эмпирии. Вспомним, что существенная часть духовных переживаний – это явление мистицизма, которое выступает в виде разнообразных состояний измененного сознания. Очерк является попыткой ответить на вопрос, появляются ли и как проявляются в рассказе А.П. Чехова названные аспекты рефлексии (широко понятая духовность), каким языком описывает писатель внутренние переживания своего героя, проявляется ли в тексте чувствительность к трансцендентальности.

Предметом подробного анализа является произведение «Черный монах», в котором показаны размышления писателя на тему тайны гения, безумия и одухотворенности человека. Любопытно, что молодой философ, страдающий раздвоением личности, разговаривает в своих видениях со странным монахом. Предметом их дискуссии является вопрос о смысле человеческой жизни, понятие счастья и жертвенности во имя общечеловеческого блага, а также вопрос о одаренности человека. Герой, оставаясь в безумии, чувствует себя исключительным. Пройдя лечение, герой впадает в апатию и деструкцию, губя себя и своих близких. Все это происходит в контексте оживленных дискуссий на тему одаренности художника (Вильгельм Дильтей) а также «прометейских» элементов в европейской культуре XIX в. Полезным будет тут упомянуть эссе Станислава Пшибышевского

«Из психологии творческого индивидуума», которое созвучно с обсуждаемой рефлексией.

1. Тайник одухотворенного воображения

Интересно заметить, что Андрей Васильевич Коврин, герой рассказа «Черный монах», с самого начала проявлял своеобразные склонности: любил одиночество, страдал бессонницей и нервным расстройством. В доме Песоцких он чувствовал себя прекрасно, поскольку Егор Семёнович, его бывший опекун, который приписывал себе воспитательные заслуги, успешно убеждал его, Андрея Васильевича, в его необыкновенности. Таня так передает мысли отца: «Вы ученый, необыкновенный человек, вы сделали себе блестящую карьеру, и он уверен, что вы вышли такой оттого, что он воспитал вас» (С. VIII, 227–228). Кроме того, в детство Тани вписана была какая-то не до конца разгаданная аура радости, когда Андриюша навещал их во время каникул. Поездки в село были своего рода спасением от повседневности, которой жил герой.

Возвратимся, однако, к мотиву бессонницы. Интересно, что Андрей даже во время прогулки думал о работе так, как будто был от неё зависим. В свободное время много читал, учил итальянский, отдавался со страстью классической музыке. При этом спал так мало, что его поведение вызывало всеобщее удивление. Однако он совсем не чувствовал усталости, даже наоборот, чувствовал себя бодрым: «Он спал так мало, что все удивлялись; если нечаянно уснет днем на полчаса, то уже потом не спит всю ночь и после бессонной ночи, как ни в чем не бывало, чувствует себя бодро и весело» (С. VIII, 232).

Польский психиатр Антони Кемпински объясняет сущность такого поведения с медицинской точки зрения: «...патологическим состояниям радости или грусти, как в мании или депрессии, как правило, сопутствует бессонница. Так же сильное чувство любви, ненависти, страха обычно связано с бессонницей» [Кемпински 1981: 222].

Искусственную радость омрачали моменты вечерней рефлексии, которые появлялись под влиянием сильного импульса извне. Достаточно было задуматься над словами серенады о девушке с больным воображением, которая достигла бессмертных тайн, чтобы герой пережил что-то новое, исключительное, что не случается с обычным человеком. Именно эпизод с песней дал начало следующим ощущениям, сделал чувствительным внутренний мир молодого философа. Тут важным дополнением будет рефлексия Вильгельма Дилтея, связанная с эффективностью интерпретируемых образов: «Мы интерпретируем или осознаем наше внутреннее состояние с помощью

внешних образов и оживляем или одухотворяем образы внешние с помощью внутренних состояний. <...> Суть идеальности произведения искусства состоит в том, что внешние образы становятся символом волнующего внутреннего состояния, в том, что внешнюю реальность оживляет состояние внутреннее, которое проникает в неё посредством зрения» [Дильтей 1982: 17].

Внешним импульсом оказалось содержание песни, которая стала настолько выразительна и правдоподобна, что завладела душой талантливого философа. Потом легенда о черном монахе, а потом встреча с ним полностью изменили жизнь мужчины, овладели его воображением. Для Андрея оригинальный фантазм стал реальностью, которая приносила ему безграничную радость, а окружающие заметили, что «сегодня у него лицо какое-то особенное, лучезарное, вдохновенное, и что он очень интересен» (С. VIII, 235). Конечно, герой не пробовал объяснить себе это явление, но и не говорил о нём никому, чтобы не возбуждать подозрений о психической болезни. Интересно, что чёрный монах сам сказал Коврину, что является творением его собственного буйного воображения. Стоит отметить, что после этих событий научная работа уже не приносила герою рассказа такого удовлетворения, как когда-то: «...мысли, которые он вычитывал из книги, не удовлетворяли его. Ему хотелось чего-то гигантского, необъятного, поражающего. Под утро он разделся и не хотя лег в постель: надо же было спать!» (С. VIII, 238).

Герой жаждал единственных в своём роде экстремальных ощущений, которых не будет в состоянии понять. Вильгельм Дильтей в статье «Поэтическое воображение и безумие» даёт характеристику гениальности:

«Гениальность отличается чертами, которые не соответствуют стандарту обычного человека. Необыкновенная энергия и легкость в сфере духовных процессов; отсюда живая радость, связанная с ними, свобода и искренность в формировании и созидании своих настоящих жизненных потребностей; этим он не может пожертвовать во имя других целей при подведении жизненных итогов. Поэтому гений должен быть в противоречии с обычной практикой» [Дильтей 1982: 16].

По мнению Дильтея, незаурядная личность должна оставаться в ментальном конфликте с окружающей реальностью, так как она по-другому восприимчива, иначе одухотворена, но счастливо поглощена своими трансгрессивными ощущениями. Чехова можно также читать в экзистенциальной перспективе, и в контексте этого

адекватны слова Карла Ясперса: «...именно тогда мы становимся собой, когда с открытыми глазами входим в пограничные ситуации. Они становятся ощутимы как нечто реальное только для экзистенции, знание (разум) может их познать только поверхностно. Переживать предельные ситуации и существовать – это одно и то же. Перед лицом беспомощности эмпирического существования – это взлёт бытия [Seins] во мне» [Ясперс 1984: 86].

Интересным контекстом будет также эссе Станислава Пшибышевского «Из психологии творческого индивидуума», в котором польский автор анализирует две разные личности с точки зрения их духовного родства. Шопен понят Пшибышевским как личность целостная, телесная слабость которой оставила отпечаток на творчестве. Его музыка является источником глубокого, необычного волнения: «Если поддаться воздействию музыки – я могу это проверить, каждый раз, когда слышу Шопена, – тогда чувствую, как проходит целый сонм ощущений, никогда раньше не пережитых. Можно заметить, как на предметы, облитые светом сознания, падают мимолетные тени, как сознательное перестает действовать, бывает омрачено на мгновение неотчетливыми воспоминаниями, легким беспокойством, каким-то дрожанием, как будто вдали гудят тяжелые возы и сотрясают землю. Чувствую очень отчетливо, как звуки, один за другим, вытаскивают целые цепи неуловимых настроений из глубины, как потом эти звуки густеют вокруг одной точки и вдруг всплывёт какое-то переживание, и начнёт лучиться, как новорождённое солнце, и своим теплом проникает в самые глубокие, отдалённые уголки нашей души» [Пшибышевский 1995: 54–55].

Герой воспринимается как тихий, но самородный гений. Кроме того, слава Шопена и мощь его гения таятся в нем самом. Иначе дело обстоит с Фридрихом Ницше, у которого знание не рождается само по себе, а является полностью приобретенным и подкрепленным годами науки. Более того, он страдает гипертрофированным сознанием творческого гения. Что же их объединяет, согласно Пшибышевскому? Психическая структура такая же. У истоков творческого процесса лежит способ восприятия мира, так как у обоих буйное воображение. Для музыканта реакцией на определенный раздражитель являются звуки, для философа – мысль и слово, причем разум воспринимается как своеобразный инструмент. Работа для Ницше – это не что иное, как перевод музыки на язык философии. В таком контексте Ницше явился бы как продолжатель идеи Шопена, а Шопен – это индивидуум, который опережает свою эпоху.

Интересно, что монах появлялся всегда в момент, когда Коврин вспоминал легенду и включал воображение, чем призывал призрак, визиту которого всегда сопутствовала аура тайны и изумления. Первый раз перед появлением призрака подул легкий ветерок, который переродился в сильный ветер, напоминающий смерч. Во второй раз фантом появился беззвучно. Кто этот необычный пришелец и как объяснить его присутствие? Трудно ответить однозначно. Наверняка это неземное существо, которое приходит к Коврину с определенной миссией. Разжигает в нем мечту о величии и славе, считает его слугой вечной правды, назначенным божественным стигматом. Не без причины монах назван черным. Он скрывает в себе элемент темноты, меланхолии, тревоги и этим приносит злую весть. Примечателен факт, что старец говорит библейским языком. Строка «В доме Отца Моего обители многи суть» (С. VIII, 242), взятая из Евангелия от св. Иоанна, упомянута в контексте размышлений на тему жизни вечной. Зато сам Андрей показан как Прометей, который жертвует всем для идеи непреходящего. Его заданием как незаурядной личности является принесение в жертву своей жизни. Поэтому он стремится к самоуничтожению во имя благородных мотивов. Разговор с выдуманным монахом все больше убеждает героя в том, что он болен, и в то же время отбирает веру в себя. Призрак дает ему понять, что видения – это чуть ли не сфера людей гениальных и творческих: «Говорят же теперь ученые, что гений сродни умопомешательству. Друг мой, здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди. Соображения насчет нервного века, переутомления, вырождения и т. п. могут серьезно волновать только тех, кто цель жизни видит в настоящем, то есть стадных людей» (С. VIII, 242–243).

На вопрос, что такое вечная правда, Коврин не получает ответа и в этот момент заканчиваются его галлюцинации. Неожиданно, в аффекте, он признаётся в любви Тане, будучи под впечатлением всей ситуации. Он жаждет страстного чувства, которое ввело бы его в состояние вечной эйфории. Эта странная любовь поддерживает в нем жажду знаний и восстанавливает веру в себя. В границах собственного больного «я» он пробует найти ответ, что такое счастье. И это всепоглащающее, сильное чувство начинает его удивлять.

2. Взаимное уничтожение

Автодеструктивные склонности Коврина обнаружили, когда под утро пораженная Таня заметила разговор мужа с плодом его воображения. Вдруг оказалось, что она и ее отец уже давно заметили странное поведение молодого ученого. Однако им и в голову

не приходило, что они могли стать причиной проявления паталогических состояний. Постоянное поддерживание в нем мании величия и миссии стало причиной того, что герой поверил в свою силу и тем самым переоценил себя физически и интеллектуально. Лечение приносило результаты, но Андрей полностью утратил радость жизни, стал озлобленным, никаким, пустым духовно: «Зачем, зачем вы меня лечили? Бромистые препараты, праздность, теплые ванны, надзор, малодушный страх за каждый глоток, за каждый шаг – все это в конце концов доведет меня до идиотизма. Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив, я был интересен и оригинален. Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой, как все: я – посредственность, мне скучно жить... О, как вы жестоко поступили со мной! Я видел галлюцинации, но кому это мешало? Я спрашиваю: кому это мешало?» (С. VIII, 251).

Героя раздражало также присутствие тестя, он избегал контакта с ним. Своей «трагедией» он был обязан семье, которая отобрала у него счастье и вдохновение. В порыве гнева он порвал все свои работы, написанные во время болезни. Серьезные проблемы, вызванные туберкулезом, нарушили нормальный ритм жизни героя. Эти проблемы отображают концепцию Сьюзан Сонтаг, которая в книге «Болезнь как метафора» анализирует значение этой болезни для сущности жизни индивидуума: «Именно туберкулёз способствовал тому, что первый раз была названа идея болезни индивидуальной и также концепция о том, что люди достигают более высокого уровня сознания, становясь лицом к лицу со смертью, а в литературных образах, накопленных вокруг этой болезни, можно увидеть новый образец индивидуализма, который в двадцатом веке стал ещё более артистическим и не менее нарциссическим. Болезнь стала тем, что делает людей “интересными”» [Сонтаг 1999: 7].

В письме Тани, в котором она обвиняла героя в смерти отца, он прочитал наихудшую правду о самом себе. В конечном подведении итогов он оценил свою жизнь. Андрей пришел к выводу, что заплатил слишком высокую цену за свою незаурядность и на самом деле ничем не отличается от других. К тому же «каждый человек должен быть доволен тем, что он есть» (С. VIII, 256).

Рассказ Чехова заканчивается тем же мотивом песни о больной девушке, которая опять вызывает в Коврине старые блаженные ассоциации. На этот раз герой не может ни что-либо произнести, ни следовать за монахом. Кровь заливает ему рот.

3. Окончание

Рассказ «Черный монах» затрагивает различные вечные проблемы. Чехова интересует человек и его внутренний мир, роль творческого гения, границы безумия, конфликт с окружающим миром. Все это только для того, чтобы хоть немного понять загадку человеческой экзистенции и смысл связанных с ней самопожертвований. Духовность у Чехова реализована на уровне психологическом или философском, когда герои достигают высшей формы сознания, входят в глубину своей души, интенсивно размышляют над смыслом существования, чтобы заново открыть свое «я».

Литература

1. Дильтей В. Поэтическое воображение и безумие // Сочинения по эстетике. Варшава, 1982.
2. Кемпински А. Шизофрения. Варшава, 1981.
3. Кщенич А. Психологический портрет Чехова // Антон Чехов и мир его произведений. Зелёна-Гура, 1992.
4. Пшибышевский С. Из психологии творческого индивидуума. I. Шопен, Ницше / Ред. Г. Матушек. Краков, 1995.
5. Сухих И.Н. «Черный монах»: проблема иерархического мышления // Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987.
6. Сонтаг С. Болезнь как метафора // Болезнь как метафора. СПИД и его метафоры. Варшава, 1999.
7. Тихомиров С.В. «Черный монах» (Опыт самопознания мелиховского отшельника) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995.
8. Ясперс К. Пограничная ситуация и экзистенция // Личности. Т. III. Трансгрессии. Гданьск, 1984.

Л. И. Бронская (Ставрополь)

СТЕПЬ КАК ЛОКУС ЮЖНОРУССКОГО ТЕКСТА (ОБОСНОВАНИЕ ТЕМЫ)

В 2004 году на страницах журнала «Новое литературное обозрение» известный литературный критик И. Кукулин провел «круглый стол» совместно с поэтом И. Вишневецким и писателем В. Отрошенко. Тема «круглого стола» «Американские степи и монголо-венецийское пограничье (идентичность литератора в многослойном мире)», на первый взгляд, лежит в области проблем глобализации в социокультурном пространстве. Однако начало разговора показало, что собеседников в первую очередь интересует возрождающаяся на новом уровне тематика «малой родины». Именно так поставил И. Кукулин тему встречи: «Пространство и искусство, взаимосвязь географических пространств с восприятием жизни и искусства». Следует заметить, что как бы ни складывалась писательская судьба Вишневецкого и Отрошенко, у обоих начало жизни связано с южным Придоньем.

Интересно начало беседы, заданное Игорем Вишневецким: «Начнем с разговора собственно о Доне. По-английски есть понятие “seascape”, по-русски его не существует. Это как будто абсурд — “ландшафт моря”, но поверхность водоема, моря, реки, озера тоже влияет на наше творчество. Например, память о рассекающей степи, в которых мы с Владиславом родились, реке Дон. Между прочим, “дон” на языке потомков сарматов, современных осетин, значит просто “вода”. То есть южная наша река — олицетворение потока вообще, разделяющего мир на “здесь” (правобережье) и “там” (левый берег)». Заданную тему блестяще продолжает Вадим Отрошенко: «Я бы добавил к этому историческое пространство, потому что всякое пространство помимо зримых объектов (леса, рек, холмов) наполнено незримыми историческими и мифологическими смыслами. Мы с тобой, Игорь, родились в пограничном мире...» [Вишневецкий, Отрошенко, Кукулин 2004: 256].

Уже в начале беседы определяются основные, доминирующие в современном гуманитарном знании характеристики пространства: это понятие географическое, историческое, социокультурное, метафизическое и т. д. Современный интерес к теме «малой родины» актуализировался благодаря введению в современный социокультурный обиход таких понятий, как геопоэтика, этнопоэтика, имагология. И это не случайно: именно социокультурная составляющая региональной России представляет собой лакуну в современном научном знании. Следует остановиться на толковании указанных выше понятий.

Термин «геопоэтика», в отличие от породившей его «геополитики», пока достаточно нов. Как определяет В.В. Абашев, «геопоэтика» – «исторически сложившаяся в дискурсивных практиках (и не в последнюю очередь благодаря литературе) символическая форма, в которой мы застаем наше географическое пространство». Геопоэтика – это «специфический раздел поэтики, имеющий своим предметом как образы географического пространства в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты (или сверхтексты), формирующиеся в национальной культуре как результат освоения отдельных мест, регионов. Так, в русской культуре есть геопоэтические образы-тексты Петербурга и Москвы, Крыма, Кавказа, Сибири, Урала, Поморья и т.п.» [Абашев 2006: 17]. С понятием геопоэтика тесно сопряжено понятие этнопоэтика.

Термин «этнопоэтика» связан с именем Джерома Ротенберга, одним из первых обратившегося к художественно непредвзятому исследованию древних и традиционных культур Африки и Америки. «Нет неразвитых языков, нет языков высших и низших», – иными словами, по мнению Джерома Ротенберга, своеобычность художественного языка требует от исследователя-переводчика точности в передаче исходного материала; это достигается использованием широкого круга средств новой культуры – поэзии (свобода в графическом расположении текста, звуковые стихи, стихи-картины, перформанс и т.д.) [Кондратьев]. Однако авторы, обращающиеся к возможностям этнопоэтики, замечают, что генетически она восходит к категории народности, что геопоэтика – это народность XXI века.

Так, обосновывается необходимость создания особой научной дисциплины – этнопоэтики, которая должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур, их место в мировом художественном процессе. В сущности, такой подход является современным продолжением перспективных тенденций сравнительного литературоведения, противостоящих унификации национальных культур.

Изучением взаимных представлений различных народов друг о друге занимается сравнительно новая отрасль гуманитарной науки – имагология. Образно говоря, это наука об «образе соседа», или же «о себе и о соседях». Эта наука обладает огромным потенциалом, поскольку отвечает общим процессам глобализации. Знание о других народах и сообщение им достоверной, исчерпывающей информации о собственном этносе составляет неотъемлемую часть имагологии. Очевидно, что базовым принципом имагологии как науки о «себе и о соседях», в частности, о том, как мы, данный этнос, выглядим в представлениях других народов, является корректная соотносительность национального менталитета и исторического сознания. Ни первое, ни второе не являются врожденными, данными человеку от Бога или от Природы (в зависимости от убеждений). Огромную роль здесь играет художественная литература как жанр и отражение одновременно этнического самосознания. Таким образом, устанавливается неразрывная связь имагологии и исторической литературы, ибо нельзя познать другого, не раскрывая себя.

Методы, способы, этапы освоения какой-либо территории восходят к общим архетипам, проявляющим себя в различных географических районах и странах; общие архетипы, или паттерны освоения территории, претерпевают, испытывают определенные модификации, трансформации при их реальном использовании, применении в специфической географической среде. Формирующиеся вновь параметры географической среды исследуемого региона способствуют обогащению первоначальных архетипов освоения, обретению ими новых механизмов и мультипликационных эффектов. Историческая география какого-либо района, страны или глобального региона представляет, таким образом, систему взаимосвязанных уникальных территориальных паттернов освоения, имеющих основанием, субстратом общие закономерности формирования географической среды. Наиболее экономичные, эффективные паттерны освоения могут трансформироваться в географические образы, представляющие собой наиболее компактное, сжатое знание или сознание какой-либо территории, степень ее ментальной освоенности [Замятин 2000].

Именно о такой ментальной освоенности приазовской степи говорит В. Отрошенко: «Очень важно это ощущение пограничности. В детстве оно, может быть, связано с сугубо личным восприятием и личными мифами. В пятилетнем возрасте мир воспринимаешь как размытое единство, в котором сознание высвечивает освоенные

островки: какой-нибудь угол комнаты с фрагментом табуретки, часть сада во дворе, набросок забора — далее неопределенность. При этом совершенно безразлично, о каком мире идет речь — о низовьях Дона или верховьях Волги. Лет в 16–17, когда ты уже начинаешь понимать глобальную структуру мира, приходит ощущение исторической пограничности. Ты понимаешь, например, что находишься в известной области мира, которую география называет Приазовьем, или Северным Причерноморьем, или южнорусскими степями. Мы росли в этом пограничном мире и бессознательно находились под его воздействием, хотя традиция имперской школы и литературы упорно воспитывала в нас ощущение того, что мы принадлежим к более гомогенному миру — к универсальному российско-советскому пространству. Но как только мы стали доверять собственным чувствам и знаниям, однородность исчезла и появилась ясная уверенность, что наш мир отличается, скажем, от центральной России» [Вишневецкий, Отрошенко, Кукулин 2004: 256].

Здесь передается очень важное психологическое состояние формирующегося человека, осознающего свою принадлежность к определенному историко-географическому пространству, впечатывающемуся в сознание, психику, бессознательное. Все это потом заставит обитателя южнорусских степей идентифицировать себя как «южанина», «человека с юга»; многие, ориентируясь на происхождение, назовут себя казаками, другие — «хохлами». Однако южнорусское пространство интересно не только и не столько этнографической пестротой, сколько тем обстоятельством, что пространство это оформилось в так называемой переходной (пороговой) зоне.

Так, размышляя об особенностях чеховского письма (а Чехов, безусловно, был первооткрывателем геобраза степи в литературе Нового времени) в одном из очерков своей «Литературной коллекции», А.И. Солженицын пишет: «Картины степной природы проходят через ряд произведений Чехова — от ранней прозы к зрелому творчеству — и берут, очевидно, свои истоки в глубинах еще детского и отроческого мировосприятия писателя. Образы степного мира постепенно прирастают у Чехова новыми смысловыми оттенками, все более разноплановыми становятся пути их художественного воплощения, при этом на первый план нередко выдвигаются цветные и звуковые детали, передающие многомерность степного пространства, его ассоциативные связи с историческим прошлым, тайнами человеческой души. Цветно-звуковые образы приобретают всеобъемлющий характер, что отчетливо наблюдается в восприятии

рассказчика в повести «Степь»: «Не было видно и слышно ничего, кроме степи...» [Солженицын 1998: 87].

В течение XIX–XX веков история научилась обращаться с земным пространством. Она оперировала преимущественно понятием исторического пространства, которое жестко соответствовало понятию исторического времени. Историческое пространство было загружено реальным географическим содержанием, но оно учитывалось лишь в связи с изучением конкретных исторических процессов в тех или иных регионах, странах или местностях [Савельева, Полетаев 1997].

Историческая география, а в большей степени геоистория столкнулись с проблемой динамики географического пространства (пространств). Особенно интересны историко-географические образы, которые возникают в переходных зонах, на стыках, в пограничных полосах. Теоретически мыслимы такие переходные зоны, которые могут быть шире, чем чистые зоны или ареалы, их разграничивающие [Родоман 1982: 22].

По отношению к родовому понятию географического образа историко-географический образ есть не что иное, как явление переходное или производное (это в какой-то степени аналог вторичных инструментов финансового рынка), которое как бы постоянно и надежно фиксирует свои собственные изменения. Поэтому и само поле историко-географических образов (в идеале тождественное историко-географическому, или геоисторическому пространству) естественным образом рельефно состоит из трендовых поверхностей и фиксирует изменения, динамику пространства географически, организуясь по образу и подобию самого географического пространства [Родоман 1982: 23]. Пороговые границы между качественно различными ареалами [Родоман 1982: 22] способствуют созданию особого класса, или типа историко-географических образов (назовем их также пороговыми). Они, как правило, внутренне неоднородны, неустойчивы структурно и являются как бы эпицентрами возмущений, которые нарушают естественный рельеф образно-географического поля. Пример подобного рода – образ хазарской границы, который был предварительно предложен и описан Д.Н. Замятиным как зона борьбы, взаимодействия, переплетения различных географических представлений, сформированных в разных цивилизационных и культурных мирах и облеченных чаще всего в легендарно-визионерскую упаковку [Замятин 1998: 145–146].

Особый случай – так называемые квазиграницы (линии контраста или контакта разнородных явлений, слабо, неявно проступающие из континуальной фактуры земной поверхности [Родоман 1982: 29]. Здесь историко-географические образы слабо оформлены и представляют собой скорее пятна, некие символические рамки, которые локализируют terra incognita образно-географического пространства.

Пространственный опыт – основа всякого знания человека о мире, ибо взаимодействие человека и мира всегда протекает в системе некоторых пространственных координат, точкой отсчета которой является человек. Пространство является самой большой по своим масштабам, самой важной для восприятия мира и всей жизнедеятельности человека категорией. Пространство дано человеку как целостность, это то, что вмещает человека, то, что он видит простирающимся перед ним; пространство – это среда всего сущего, окружение, в котором все происходит и случается, некая заполненная объектами и людьми «пустота». Пространство можно не только увидеть, но и представить, причем любая абстракция (например, геометрическое пространство) имеет под собой чувственную основу. Как видим, проблема описания пространства тесно смыкается с проблемой его восприятия.

Итак, когда речь идет о южнорусском пространстве, то предполагается разветвленная, многократно зафиксированная и в словесно-художественном, и в социокультурном контекстах образная структура. Географические образы южнорусской степи вполне определенно оформлены и в фольклоре, и в художественной литературе.

В письме от 25 июня 1898 года, адресованном П.Ф. Иорданову, А.П. Чехов заметил: «Нужно много писать, между тем материал заметно истощается. Надо бы оставить Лопасню и пожить где-нибудь в другом месте. Если бы не бациллы, то я поселился бы в Таганроге года на два, на три и занялся бы районом Таганрог – Краматоровка – Бахмут – Зверево. Это фантастический край. Донецкую степь я люблю и когда-то чувствовал себя в ней, как дома, и знал там каждую балочку. Когда я вспоминаю про эти балочки, шахты, Саур-могилу, рассказы про Зуя, Харцыза, генерала Иловайского, вспоминаю, как я ездил на волах в Криничку и в Крепкую графа Платова, то мне становится грустно и жаль, что в Таганроге нет беллетристов и что этот материал, очень милый и ценный, никому не нужен» (П. VII, 230–231).

Это размышления вполне сложившегося, имеющего определенную высокую репутацию у читателей художника. Однако, когда лет за десять до этого письма писатель практически впервые обратился к степной теме («Для дебюта в толстом журнале я взял степь, которую

давно уже не описывали»), он находился на переломном этапе своего творческого пути. Об этом пишет современный историк литературы Н.Е. Разумова, утверждающая, что в «Степи» Чехов сконцентрировал результаты тех духовных процессов, которые нарастали у него с середины 80-х гг. [Разумова 2001]. В письме Д. Григоровичу от 5 февраля 1888 г. писатель формулирует суть конфликта, организующего не только этот сюжет, но и творчество всего периода, обозначив его как «человек и природа». Эта оппозиция, как показывает дальнейший текст, основана на противопоставлении присущей человеку духовной динамики и безжизненной статичности материального мира. Он прибегает к характерным пространственным образам: свойственные человеку «мечты о широкой, как степь, деятельности», «широкий полет мысли» — и противостоящая ему «необъятная равнина», — от которых переходит к знаменитому резюме: «В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...» (П. II, 190).

Из письма явственно видно многое, что принципиально важно для понимания повести: онтологический характер образа степи, связь в нём национальной и бытийной проблематики, гносеологический поворот конфликта. В оппозиции «человек и природа», которая раскрывается как «человек и мир», соотношение сил оказывается разным в зависимости от того, в каком плане она рассматривается: в материальном отношении «маленький человечек», бесспорно, уступает необъятному «простору»; но именно человек наделен духовной жизнью, которой не имеет природный мир. Это расхождение материального и духовного начал бытия — философский стержень сюжета.

В статьях Ю.М. Лотмана о семиотике художественного пространства звучит мысль о твердой приуроченности героя произведения к определенному месту. По отношению к герою эти «места» являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию. Ю.М. Лотман пользуется термином *locus*, заимствованным у С.Ю. Неклюдова. Развернувшееся в последние годы изучение индивидуального пространства писателей позволяет оперировать этим термином шире и в связи с этим пользоваться русским написанием. Причем под локусом может пониматься любое намеренно или подсознательно включенное в художественный текст автором пространство, имеющее границы, т.е. находящееся между точкой и бесконечностью.

Нас в первую очередь интересует локус как часть регионального пространства, интерпретируемого в историко-культурном контексте: регион рассматривается как культурно-цивилизационное, духовно-нравственное пространство. Во всей художественной культуре одного народа можно выделить устойчивые локусы, которые, выходя за рамки индивидуального авторского сознания и принадлежа сознанию всего народа, характеризуют его целостное восприятие мира. Воссоздав «вертикальные» связи во множестве художественных текстов, можно обрисовать «устойчивое ядро» той или иной национальной литературы в целом. Так, общечеловеческий локус *родная земля* в русской литературе предстает как среднерусская равнина, суровый поморский пейзаж, «страна мастеров» – Урал, сибирская тайга, седой Кавказ, южнорусские степи. Именно степь является доминантным образом-символом, определяющим специфику южнорусского текста.

Литература

1. Абашев В.В. Геопоэтический взгляд на историю литературы Урала // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2006.
2. Вишневецкий И., Отрошенко В., Кукулин И. Американские степи и монголо-венецийское пограничье (идентичность литератора в многослойном мире) // Новое литературное обозрение. 2004. № 66.
3. Замятин Д.Н. Моделирование геополитических ситуаций (на примере Средней Азии во второй половине XIX в.) // Политические исследования. 1998. № 3.
4. Замятин Д.Н. Географические образы в гуманитарных науках // Человек. 2000. № 5.
5. Кондратьев В. Этнопоэтика Джерома Ротенберга. URL: <http://www.fergananews.com/dom/detail.php?id=124>
6. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
7. Родоман Б.Б. Основные типы географических границ // Географические границы. М., 1982.
8. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и время. В поисках утраченного. М., 1997.
9. Солженицын А.И. Окунаясь в Чехова (Из «Литературной коллекции») // Новый мир. 1998. № 10.

О.В. Гаранина (Казань)

**ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА
В ОСМЫСЛЕНИИ З.Н. ГИППИУС: К ВОПРОСУ
О СВЯЗЯХ ЧЕХОВА С СЕРЕБРЯНЫМ ВЕКОМ**

«...Подвернулись мне письма Антона Павловича Чехова – Царство ему небесное, но был бы он жив, я бы его повесил» [Ходасевич 1997: 396], «Чехова с его шуточками, прибауточками, усмешечками ненавижу с детства» [Цветаева 1994-1995: 261], «Чехов калечит людей» [Мандельштам 1991: 25] – подобные отзывы поэтов Серебряного века о Чехове не редкость. Вообще, как отмечает Н.В. Капустин, «античеховские эскапады с “серебряного” Парнаса слышны столь отчетливо, что уже не раз обращали на себя внимание» [Капустин 2007: 176]. В чем же причина? Пытаясь найти ответ на этот вопрос, исследователи склонны обращаться к каждому из художников отдельно и отдельно рассматривать причины неприятия Чехова. Так, Л. Лосев в статье «Нелюбовь Ахматовой к Чехову» высказал предположение о том, что истоки враждебного восприятия поэтом чеховского наследия следует искать в так называемом «неврозе влияния», согласно учению Харольда Блума: «Слабые дарования идеализируют [своих сильных предшественников], тогда как личности с могучим поэтическим воображением их усваивают. Но за все это страдают “неврозом влияния”, и первейший симптом этого невроза – отталкивание от источника влияния, т.е. от непосредственного предшественника» [Лосев].

В данной работе мы обращаемся к вопросу о творческих взаимоотношениях А.П. Чехова с представителями литературы Серебряного века, а именно – с З.Н. Гиппиус, проявившей себя как поэт, прозаик, литературный критик и выдающийся общественный деятель и воплотившей в своем творчестве важнейшие принципы декадентства.

Говоря о восприятии в литературной и культурной среде того или иного явления, необходимо учитывать целый ряд факторов, в числе которых не только собственно свойства художественного мира

писателя, но и бытовое поведение художника, образ, созданный им в жизни и влияющий на восприятие его творений, литературная репутация автора, личные взаимоотношения между художниками и др. Так, И.Е. Гитович высказала мысль о том, что негативное отношение к Чехову у значительной части культурной элиты «серебряного» века определяется «реакцией на набившую оскомину репутацию идеального человека, на неприятие в героях Чехова такой концепции человека, какую ввела в оборот прижизненная критика, на тот ряд, в котором он оказался вместе с беллетристами своего поколения типа Потапенко, Альбова, Баранцевича и пр.»; отвержению способствовала и «логика развития самого художественного языка, которому нужно было решительно оттолкнуться от форм, превращенных репутацией и эпигонами в систему штампов» [Гитович 2005: 22].

За Чеховым закрепился ряд характеристик, касающихся его взглядов, манеры письма, внешности, бытового поведения, отношения к людям, к жизни, сложился так называемый «чеховский миф». Независимо от того, как современниками трактовались все эти «штампы», следует признать, что адекватного, «незашоренного» восприятия чеховского творчества зачастую просто не существовало, даже, а может быть – особенно – у культурной элиты рубежа веков. Оказал сильное влияние «чеховский миф» и на З. Гиппиус.

Мы не станем приводить здесь историю знакомства А.П. Чехова и четы Мережковских, поскольку существует ряд работ, которые подробно освещают этот вопрос (исследования А.П. Чудакова, Н.В. Капустина, Е. Толстой), остановимся на других аспектах проблемы.

О Д.С. Мережковском Чехов всегда отзывался доброжелательно, с симпатией и уважением, признавая, впрочем, разность мировосприятий: «...как бы это я ужился под одной крышей с Д.С. Мережковским, который верует определенно, верует учительски, в то время как я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего. Я уважаю Д.С. и ценю его, и как человека, и как литературного деятеля, но ведь воз-то мы если повезем, то в разные стороны» (П. XI, 234).

Что же касается отношения Чехова к Гиппиус, то оно, пожалуй, более однозначно: неприятие. Почему?

«Женщина-сангвиник – самая сносная женщина, если она не глупа. <...> Женщина-холерик – черт в юбке, крокодил. <...> Женщина-флегматик – это слезливая, пучеглазая, толстая, крупичатая, сдобная немка. Похожа на куль с мукою. Родится, чтобы со временем стать

тещей. Быть тещей – ее идеал. <...> Женщина-меланхолик – невыносимейшее, беспокойнейшее существо. Как жена – доводит до отупения, отчаяния и самоубийства. Тем только и хороша, что от нее избавиться не трудно: дайте ей денег и спровадьте ее на богомолье» (С. I, 81).

Во многих рассказах А.П. Чехова, где речь идет о женщинах, трудно проследить определенную закономерность: писатель не терпит искусственности, вычурности, наигранности (именно над этими чертами характера и особенностями поведения автор, а вместе с ним и читатель, посмеивается). Можно предположить, что ирония по поводу подобных поведенческих типов на страницах чеховских произведений вызвана не только субъективным отношением писателя к данному вопросу, но и тем, что на рубеже XIX–XX веков этот тип поведения становится очень распространенным явлением (причем даже не только у дам: известно, например, что В. Брюсов весьма часто прибегал к «эффектным» жестам, которые воспринимались как важная составляющая образа поэта). Серебряному веку вообще, как писал Б. Пастернак, было свойственно «зрелищное понимание биографии» [Пастернак 1991: 228]. Собственно, все черты, вызывающие смех в юмористических рассказах Чехова о женщинах, в полной мере были свойственны З.Н. Гиппиус, которая сыграла не последнюю роль в том, что в кругах творческой элиты рубежа веков было узаконено экстравагантное поведение и тяга к театральным эффектам.

Известны высказывания Чехова о супруге Мережковского, которые не могли не вызывать раздражения последней. «Восторженный и чистый душою Мережковский хорошо бы сделал, если бы свой quasi-гётевский режим, супругу и “истину” променял на бутылку доброго вина, охотничье ружье и хорошенькую женщину. Сердце билось бы лучше» (П. V, 8). Сам Мережковский неоднократно упоминал в своих сочинениях о том, как относился Чехов к Гиппиус, правда, часто в завуалированной форме: «С нами была молоденькая декадентка, в те времена явление – редкое. Чехов с любопытством приглядывался. Видя, как ухаживает за декаденткой какой-то юный поэт, Чехов заботливо отвел его в сторону.

– Голубчик...

– Что?

– Голубчик, женитесь вы на нормальной женщине.

Поэт долго вспоминал потом этот “завет Чехова” и его “Голубчик” – с мягким южным “г”, как он всегда произносил» [Мережковский 1991: 250].

Нетрудно заметить, что, говоря о Гиппиус, А.П. Чехов говорит лишь о бытовом поведении писательницы, о ее жизненном *credo*, вопросов же творчества не касается вовсе. Причин можно назвать несколько: здесь и комплекс некой «социальной неполноценности», о котором упоминают исследователи [Толстая 2002: 175], и нежелание соприкоснуться с тем, что заведомо чуждо, и в то же время, думается, сложившееся скептическое отношение к Гиппиус как к человеку, а в связи с этим и отсутствие большого интереса к творческим изысканиям писательницы.

З.Н. Гиппиус также Чехова не любила, чему существует ряд причин. Прежде всего, причины творческого характера, чисто литературные: Чехову всегда было чуждо всякое учительство, стремление выступать в роли пророка, ношение каких-либо сакрально-мистических масок. «Вы пишете, что писатели избранный народ божий. Не стану спорить. <...> Не знаю, страдал ли я когда-нибудь больше, чем страдают сапожники, математики, кондуктора; не знаю, кто вещает моими устами, Бог или кто-нибудь другой похуже. Я позволю себе констатировать только одну, испытанную на себе маленькую неприятность, которая, вероятно, по опыту знакома и Вам. Дело вот в чем. Вы и я любим обыкновенных людей; нас же любят за то, что видят в нас необыкновенных. <...> Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей. Отсюда следует, что если завтра мы в глазах добрых знакомых покажемся обыкновенными смертными, то нас перестанут любить, а будут только сожалеть. А это скверно. Скверно и то, что в нас любят такое, чего мы часто в себе сами не любим и не уважаем», – писал Чехов Суворину (П. III. 78). В жизни, как и в творчестве, «это был как будто самый обыкновенный человек. <...> В какой-нибудь компании его трудно было отличить от других: ни умных фраз, ни претензий на остроумие. <...> Все в нем было просто и натурально» [Суворин 1904: 2].

«Отсутствие религиозности, профетизма, пессимизм – таковы собственно литературные претензии Гиппиус к Чехову. Но были, – как замечает Н.В. Капустин, – и внелитературные, – те, что связаны с восприятием бытового облика Чехова, его типа поведения» [Капустин 2007: 178]. Действительно, принципиально различались модель поведения Чехова, у которого все было «просто и натурально», и модель, свойственная модернизму в целом и З.Н. Гиппиус как представительнице оного – поведение экстравагантное, театрализованное, вызывающее: «То было эпатажное, экстравагантное поведение, вызванное и стремлением выделиться

на общем фоне, и желанием преодолеть с трудом переносимое течение будничной жизни, и устремленностью к новым культурным берегам. С. Маковский вспоминал, что Гиппиус “была вызывающе “не как все”: умом пронзительным еще больше, чем наружностью. Судила З.Н. обо всем самоуверенно-откровенно, не считаясь с принятыми понятиями, и любила удивить суждением “наоборот”» [Богомолов 1999: 12]. «Основной принцип конструирования поведенческого образа у Гиппиус, в сущности, один. Обратившая на себя внимание современников бравада, с какой она читала свои эпатажирующие стихи, лорнетка а la Жип, переодевание в мужскую одежду, белое платье, в котором, по ее словам, она ездила «на раут к Господу богу», характерное растягивание слов во время разговора – все это направлено к тому, чтобы быть «вызывающе “не как все”» [Брюсов 2002: 136].

Однако при всех этих различиях в мировоззрении, в характере бытового поведения, в творческих исканиях Чехова и Гиппиус, при том, что Чехов относился к писательнице довольно скептически, а Гиппиус, в свою очередь, считала «нормальность» Чехова ущербностью, – при всем этом следует признать, что З.Н. Гиппиус все же не принадлежала к числу критиков, совершенно не принимавших Чехова и его творчества.

О попытках разобраться и осмыслить более объективно Чехова свидетельствует, в числе прочего, и тот факт, что писатель был литературным героем Гиппиус, прототипом персонажа ее рассказа «Голубое небо». На это указывают как специфические детали, касающиеся облика и биографических моментов («слишком северное лицо», «лет ему можно было дать от двадцати до сорока» и другие характерные черты героя, которые фигурируют в прочих сочинениях Гиппиус – там, где речь идет о Чехове. Кроме того, Антон Антонович (обратим внимание и на имя героя) чрезвычайно аккуратен, всегда сам всего добивался в жизни, он не может простить своему отцу некогда совершенного низкого поступка (известно, что и в жизни Чехова был похожий эпизод, это не считая того, что он до конца дней не мог простить своему отцу его методов воспитания – физической расправы), и, для довершения сходства, персонаж Гиппиус пишет новеллы, так и отношение Гиппиус к своему герою. Мы видим в образе Антона Антоновича Зайцева те же важнейшие черты характера, которые современники признавали за Чеховым. Однако следует отметить, что в данном случае некоторые особенности мировосприятия, которые были свойственны Чехову, в образе героя рассказа

Гиппиус гиперболизированы и особым образом переосмыслены. Можно сказать, что важнейшая черта персонажа, проявляющаяся буквально во всех его словах и поступках, – это именно пресловутая «нормальность», качество, которое Гиппиус считала важнейшим препятствием для полноценного творчества, качество, несовместимое, по ее мнению, с гениальностью. Следовательно, рассказ «Голубое небо» можно считать одним из источников, по которым выясняется отношение З. Гиппиус к Чехову, к его творчеству и бытовому поведению, и можно судить о том, насколько многое в восприятии писательницы совпадало с «чеховским мифом».

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что Гиппиус анализирует как в своих критических работах, так и в художественном произведении не художественный и тем более не внутренний мир певца «вишневых садов» (трудно говорить о том, что писательница вообще понимала его), а именно эту систему штампов, которая закрепились за Чеховым усилиями критики, эпигонов, а также наивным массовым читателем. Последнему (на то он и массовый читатель – ему свойственна тяга к упрощению любых деталей текста, на любом уровне) удобнее всего было отождествлять себя с героями произведений Чехова и, следовательно, воспринимать гаевых, лопахиных, треплевых и т.д. как исключительно положительных персонажей, в результате чего, с одной стороны, страдало восприятие творений писателя, с другой же, читательская аудитория рубежа веков увидела в Чехове своего друга, «брата», который понял все недостатки и убогость жизни, но никого не осудил, а напротив, сумел посочувствовать и «выразить» своих современников-«недотеп». Итак, З.Н. Гиппиус не отстывает, хотя и невольно, от создавшейся традиции, и в своем рассказе «Голубое небо» анализирует именно сложившийся в критике миф о Чехове – и определяет собственное отношение не к писателю, а к мифу о нем.

Литература

1. Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999.
2. Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
3. Гиппиус З.Н. Голубое небо // Гиппиус З.Н. Чертова кукла: роман, рассказы / Сост. и послесл. Л.И. Еременко, Г.И. Карповой. Кемерово, 1991.

4. Гитович И.Е. Литературная репутация Чехова в пространстве российского двадцатого века: реальность и aberrации: (К постановке вопроса) // *Studia Rossica XVI: Dzelno Antoniego Czechowa dzisaj.* W-wa, 2005.
5. Капустин Н.В. З. Гиппиус о Чехове (К вопросу об античеховских настроениях в культуре «серебряного века» // *Чеховиана: Из века XX в XXI: итоги и ожидания: сб. статей / [отв. ред. А.П. Чудаков].* М., 2007. С. 176–188.
6. Лосев Л. Нелюбовь Ахматовой к Чехову. URL: <http://www.akhmatova.org/articles/losev1.htm>
7. Мандельштам О.Э. < «Чехов. Действующие лица...» > // «Сохрани мою речь...»: Сборник / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1991.
8. Мережковский Д.С. Брат человеческий // *Акрополь: Избр. лит.-крит. ст. / Сост., авт. послесл. и коммент. С.Н. Поварцов.* М., 1991.
9. Пастернак Б. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. М., 1991.
10. Суворин А.С. Маленькие письма // *Новое время.* 1904. № 10179. 4 июля.
11. Толстая Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-начале 1890-х годов. М., 2002.
12. Ходасевич В. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М., 1997.
13. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М., 1995.
14. Bloom Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry,* New York: Oxford University Press, 1973.

Л. И. Горницкая (Ростов-на-Дону)

ОБРАЗ ОСТРОВА В РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ И «ОСТРОВЕ САХАЛИНЕ» А.П. ЧЕХОВА

Фольклорно-мифологические пласты произведений Чехова активно изучаются современными литературоведами. Однако очень редко в область подобных исследований включаются художественно-публицистические произведения и, в частности, «Остров Сахалин». Это связано с жанровой пограничностью текста, с превалированием документального начала над художественным, якобы исключаящим всякий вымысел в силу апелляции к фактам. Но, по нашему мнению, элементы фольклоризма и мифологизма в публицистическом тексте проявляются в авторской интерпретации реальных событий и осознанном выборе тех или иных героев, которым придаются архетипические черты. Такой подход позволяет анализировать фольклорно-мифологическую семантику публицистического текста, учитывая его жанровую специфику, и делает возможной постановку проблемы типологической и генетической связи с фольклором и мифологией авторской репрезентации отдельных образов.

В «Острове Сахалине» Чехов последовательно создает образ острова, близкий к фольклорной модели острова как «другого», «иногo» мира. Сахалин – это пограничное пространство, находящееся в предельном, пороговом положении, на краю света, между Азией и Европой: «Тут кончается Азия, и можно было бы сказать, что в этом месте Амур впадает в Великий океан, если бы поперек не стоял о. Сахалин. Перед глазами широко расстилается Лиман, впереди чуть видна туманная полоса – это каторжный остров; налево, теряясь в собственных извилинах, исчезает во мгле берег, уходящий в неведомый север. Кажется, что тут *конец света* (здесь и далее выделено мной – Л.Г.) и что дальше уже некуда плыть» (С. XV, 45).

Срединное положение Сахалина типологически сходно с фольклорным образом середины мира. Во многих мифологиях середина мира – обитаемое пространство, окруженное водой [Рабинович 1980:

129], то есть, фактически, остров. Как «иной» мир, остров отделен от мира «своего» границей, достаточно отчетливо пространственно выраженной: «Пароходы останавливаются обыкновенно в версте от берега и редко ближе» (С. XV, 56). Приближение к границе между мирами, а в частности, продвижение к острову, в фольклорных текстах связано с тоской, непокоем. Подобное «особое» чувство овладевает у Чехова рассказчиком все сильнее по мере приближения к Сахалину: «Но настроение духа, признаюсь, было невеселое и чем ближе к Сахалину, тем хуже. Я был непокоен» (С. XV, 54). Сохранен и мотив чудес как характерной черты пограничного пространства – рассказчик описывает играющих китов, которых видел на подходе к Сахалину.

В фольклоре переход границы между мирами – исходная ситуация инициационного сюжета. Пересечение границы тождественно метафизической смерти. У Чехова мортальная символика появляется в тексте еще до перехода повествователем порога, при описании Николаевска, находящегося перед границей «своего» пространства материка и «чужого» мира Сахалина: «... почти половина домов покинута своими хозяевами, полуразрушена, и темные окна без рам глядят на вас как глазные впадины черепа» (С. XV, 41). В вариантах к тексту уже с Николаевском связан мотив смертельной пустоты: «На улицах ни души» (С. XV, 370), что позволяет говорить о семантике загробного мира. Но в беловом автографе данный мотив относительно Николаевска редуцирован и распространен на весь «иномирный» Сахалин. Так, в эпизоде праздника в Александровске Сахалин представлен как мир теней: «...люди бродили как тени, и молчали, как тени» (С. XV, 65); в эпизоде прогулки по морскому берегу прямо указана принадлежность сахалинского пространства к владениям смерти: «Налево видны сахалинские мысы, направо тоже мысы... кругом ни одной *живой* души, ни птицы, ни мухи...» (С. XV, 211). В вариантах к тексту семантика загробного мира еще более акцентирована и напрямую связана с похоронной обрядностью, переход на остров как пространство, лежащее вне жизни, соотнесен с пребыванием в земле, с последующим отторжением памяти и достижением состояния покоя (вспомним, что смерть соотносима в культуре с вечным покоем): «...у меня такое чувство, как будто я вышел уже из пределов земли и порвал навсегда с прошлым...внушает такое [особенное] чувство, как будто я [уже навсегда живу где-то на другой планете] вступаю в какой-то новый, спокойный и свободный мир» (С. XV, 388). Инициационность задает интерпретацию сюжета пути как постоянного преодоления внутренних преград-границ, тождественного прохождению испытаний, а потому

пространство острова структурировано как ряд отдельных локусов, находящихся между водными преградами. Сходная типологическая модель инициационного пространства бытовала в русском фольклоре, где преодоление реки являлось метафорой смерти. К похоронному обряду восходит и эпизод переправы через Дуйку, осуществляемой уродливым и странным проводником в ящике, напоминающем гроб: «На пространстве между морским берегом и постом ... есть еще одна достопримечательность. Это перевоз через Дуйку. На воде, вместо лодки или парама, большой, совершенно квадратный, ящик» (С. XV, 80).

Пространство внутри островных инициационных локусов, как и в фольклорно-мифологических текстах, довлеет к оппозиционному разграничению верха и низа, где нижний мир наделяется негативными коннотациями. Особенно ярко такая дифференциация пространства представлена в эпизоде с маяком. По мере подъема на гору, где расположен маяк, герой, покидая нижний мир, отрешается от его сложностей: «Чем выше поднимаешься, тем свободнее дышится; море раскидывается перед глазами, приходят мало-помалу мысли, ничего общего не имеющие ни с тюрьмой, ни с каторгой...» (С. XV, 106). Однако семантика «верхнего мира» маяка в силу своей архетипичности не является однозначно позитивной. Вершина горы доступна не каждому, она охраняется стражем – цепным псом, она связана со светом (фонарь маяка), что придает ей сакральные функции, и наконец, она обладает властью над нижним миром, управляя им посредством зловещих сигналов (звон колокола, связанный в фольклоре с похоронным ритуалом, звук ревуна, который станет нагонять тоску на жителей Александровска). Связь между верхним и нижним мирами регламентирована, что тождественно мифологической модели, где перемещения из верхнего мира в нижний сопряжены с опасностями и запретами, нарушение которых ведёт к гибели героя [Иванов 1980: 233]. Любая попытка восстановить связь миров приводит к предупреждению о табуированности подобных действий: «Если, стоя в фонаре маяка, поглядеть вниз на море и на «Трех братьев», около которых пенятся волны, то кружится голова и становится жутко» (С. XV, 107). Таким образом, пространство в «Острове Сахалине» довлеет к фольклорно-мифологическому образцу.

Но данная модель в «Острове Сахалине» соотносима не только с авторским восприятием пространства. «Иной» мир Сахалина в рецепции Чехова обладает всеми структурными смыслообразующими элементами, формирующими образ острова в фольклоре, а именно условностью номинации, экзистенции и топики. Условность топики

выражена в исторической неясности статуса Сахалина, принимаемого то за остров, то за полуостров, условность экзистенции – в его положении «мнимого острова», иллюзорно-недолговечной частью которого становится зимний лед пролива: «остров оказался как бы островом, quasi insula» (С. XV, 342), условность номинации – в равноправном существовании названий Сахалин и Чоко, причем в рецепции автора отождествление с Сахалином номинации Чоко условно: «Лаперуз пишет, что свой остров они называли Чоко, но, вероятно, название это гилияки относили к чему-нибудь другому, и он их не понял» (С. XV, 46). Как «другой» мир, Сахалин имеет особый генезис, возникая, подобно фольклорным островам, в результате чуда: «...в отдаленные времена Сахалина не было вовсе, но вдруг, вследствие вулканических причин, поднялась подводная скала выше уровня моря и на ней сидели два существа – сивуч и штабс-капитан Шишмарев» (С. XV, 45).

В вариантах к тексту Чехов прямо обозначает собственную трактовку иномирности Сахалина как фольклорно-сказочного универсума: «эти берега... дома представлялись мне в воображении сказочными» (С. XV, 388). В беловом тексте отсутствуют авторские указания на сказочность как семантическую основу образа острова, но островная реальность наделена сказочной атрибутикой. Инверсированы человеческое и природное начала, одушевленность и неодушевленность. Реальные объекты обретают фантастические черты. Антропоморфными чертами наделяются животные и насекомые Сахалина (клопы в избах перешептываются, деревья стонут и жалуются), в то время как люди – зооморфны («По дороге встречаются бабы, которые укрылись от дождя большими листьями лопуха, как косынками, и оттого похожи на зеленых жуков» (С. XV, 125)), а маяк представлен как олицетворяющее каторгу фантастическое чудовище («...ночью же он ярко светит в потемках; и кажется тогда, что каторга глядит на мир своим красным глазом» (С. XV, 106)). В «ином» мире фольклорно-сказочных островов все наоборот, наизнанку, самые обыденные явления обретают «минус-статус». В повествовании на Сахалине «минус-статусом» по отношению к «своему» миру материка обладает даже погода – тут отсутствует понятие климата и он обладает исключительным свойством притягивать ненастье: «Про Сахалин же говорят, что климата тут нет и что этот остров – самое ненастное место в России» (С. XV, 112). При описании Сахалина в тексте фигурируют мотивы и образы, ведущие происхождение от фольклорной традиции описания островов: образ

острова-рыбы, образ томящейся на острове необычной девицы, «царевны в плену», и мотив скрытых на острове разбойничьих сокровищ. Сравнение Сахалина со стерлядью исходит из визуального сходства очертаний острова с рыбой на географических картах: «Сравнение Сахалина со стерлядью особенно годится для его южной части, которая в самом деле похожа на рыбий хвост» (С. XV, 184). Подобные представления тяготеют к мифологической модели мира как земли на водах (острове), либо расположенной на гигантской рыбе, либо самой являющейся рыбой. В русском фольклоре образ острова-рыбы встречался в волшебных сказках и позднее был воссоздан в авторской сказке П. Ершова «Конек-горбунок».

В заговорах и быличках с островом связан образ «царевны в плену» – прекрасной девицы, пребывание которой на острове обусловлено неким измененным состоянием сознания (сон, транс, прилив тоски, клиническая смерть) или ситуацией похищения и плена, а следовательно, насильственного удержания в пределах островного пространства. В «Острове Сахалине» именно в рамках данного фольклорного архетипа декодируется образ Тани: «В Мицульке сахалинская Гретхен, дочь поселенца Николаева, Таня... Она белокура, тонка, и черты у нее тонкие, мягкие, нежные... Бывало, едешь через Мицульку, а она все сидит у окна и думает. А о чем может думать молодая, красивая девушка, попавшая на Сахалин, и о чем она мечтает – известно, должно быть, одному только богу» (С. XV, 202). Имя Гретхен, которое рассказчик дает Тани, вызывает ассоциацию с «Фаустом» Гете, но не следует забывать, что Гретхен, или Гретель, – одно из наиболее распространенных имен героинь немецких сказок. Сказочный генезис имеет также мотив ожидания и мечтаний «царевны» у окна. Сказочной аллюзией является и упоминание корабля «Три брата», потерпевшего крушение у берегов Сахалина и все время привлекающего внимание рассказчика.

Особенно явно фольклорное происхождение мотива сокровищ на острове. В заговорах и быличках разбойники прячут на островах награбленное или скрывают клады, как, например, в сибирской быличке о плавучем острове: «Есть озеро, на нем плавучий остров из деревьев... А под теми деревьями к корням лодка привязана, а в той лодке разинские клады лежат» [Предания земли русской 1996: 373]. В «Острове Сахалине» образ сокровища неожиданно появляется в эпизоде описания Воеводской тюрьмы: «Около тюрьмы ходят часовые, кроме них не видно ни одного живого существа, и кажется, что они стерегут в пустыне какое-то необыкновенное сокровище» (С. XV, 128).

Иномирная семантика, непосредственно связанная с мортальными мотивами, провоцирует осмысление Сахалина как ада. Появляется мотив адского огня и дыма, окутывающего Сахалин, – он впервые возникает в описании Татарского берега: «Татарский берег горист и изобилует пиками, то есть острыми коническими вершинами. Он слегка подернут синеватою мглою – это дым от далеких лесных пожаров...» (С. XV, 51). Авторский акцент на гористом рельефе берега позволяет еще более уверенно утверждать inferнальную природу Сахалина – в фольклорной модели мира горы и холмы рассматривались часто как творения антагониста божества (Люцифера, шайтана, черта и т.п.) и во многих легендах о творении островов божество творило равнины, в то время как его противник – горы. В эпизоде прибытия на Сахалин адская семантика создается посредством апелляции к библейскому архетипу (горящее море, подобное морю Апокалипсиса) и в то же время к фольклорной модели ада из народных суеверий с его огнем, тьмой и ощущением фантазмагорического ужаса: «Сквозь потемки и дым, стлавшийся по морю, я не видел пристани и построек и мог только разглядеть тусклые костровые огоньки, из которых два были красные. Страшная картина, грубо скроенная из потемок, силуэтов гор, дыма, пламени и огненных искр казалась фантастическою. На левом плане горят чудовищные костры, выше них – горы, из-за гор поднимается высоко к небу багровое зарево, похоже, как будто горит весь Сахалин. <...> И все в дыму, как в аду» (С. XV, 54).

В то же время Сахалин идентифицируется рассказчиком не только как адский inferнальный локус, но и как сакральная зона. В вариантах к тексту упоминается *священный* утес возле Куи (С. XV, 503). В беловом тексте первозданная природа острова в рецепции рассказчика сходна одновременно с христианским Эдемом и фольклорным цветущим садом: «Припоминается мне пылающий запад, темно-синее море и совершенно белая луна, выходящая из-за гор ... долина становится уже, потемки густеют, гигантские лопухи начинают казаться тропическими растениями; со всех сторон надвигаются темные горы. Вон вдали огни, где жгут уголь, вон огонь от пожара. Восходит луна. И вдруг фантастическая картина: мне навстречу по рельсам, подпираясь шестом, катит на небольшой платформе каторжный в белом. Становится жутко» (С. XV, 66). В данном эпизоде райскую семантику Сахалина маркирует не только трансформация лопухов в тропики райского сада, но и белое облачение каторжного – реминисценция к белым одеждам праведников рая из «Откровения святого Иоанна

Богослова» – города золотого. Как ни парадоксально, культурологические истоки соотнесения Чеховым Сахалина с раем во многом обусловлены реалиями каторги. В народной культуре каторжане – как разбойники, так и невинно осужденные – отождествлялись с мытарями, страдальцами, искупившими муками свои прегрешения, в первую очередь достойными райского сада.

Амбивалентное слияние в образе Сахалина райской и адской семантики повторяет фольклорную модель образа острова как дуального слияния ада и рая. Интересна в данном контексте апелляция Чехова к образам птиц. В фольклоре функция птиц амбивалентна. С одной стороны, они сакральные существа, медиаторы между раем и миром людей. С другой стороны, зачастую птицы связаны с inferнальным миром; ведьмы, например, в фольклорной традиции обычно прилетают на шабашах в обличье птиц, причем место шабашей – острова. В «Острове Сахалине» птицы сохраняют свою фольклорную полифункциональность – с одной стороны, они первопродки, а потому сакральны, с другой стороны связаны с апокалипсической семантикой и оборотничеством, что отражено в видении первопроходца Полякова: «Первая ночь, которую Поляков провел на берегу этого залива, была ясная, прохладная, и на небе сияла небольшая комета с раздвоенным хвостом. <...> На другой день утром судьба наградила его неожиданным зрелищем: в устье у входа в залив стояло темное судно с белыми бортами, с прекрасной оснасткой и резьбой; на носу сидел живой привязанный орел» (С. XV, 145). В «Острове Сахалине» птицы не медиаторы между адом и раем, а, как обитатели острова, носители адского и райского начал одновременно, и постижение рассказчиком амбивалентности мира Сахалина – ключевое испытание его путешествия-инициации.

Завершением инициационного сюжета в архаическом ритуале было описание метафизического воскрешения и обретения adeptом новой сущности-судьбы. Смене судьбы тождествен выход из инициационного локуса Сахалина – сопряженный со многими трудностями побег каторжного: «Каторжные так и говорят: “Мертвые с погоста не возвращаются”...Если он бежит, то так про него и говорят: “Он пошел менять судьбу”» (С. XV, 345). Онтологическая трактовка пространственного перемещения за пределы острова соответствует мифо-фольклорной модели, где смена локуса означает смену статуса героя. Интересно, что для повествователя инициационный сюжет пути не разрешается развязкой, финал книги очерков не содержит сцены отъезда с Сахалина, тождественного обретению им нового «я». Такая

интерпретация архетипического сюжета связана с внетекстуальными причинами, а именно кризисной рефлексией писателя после поездки на Сахалин. Впечатления от утомительного путешествия и посещения каторжного острова оказались тягостными, но в то же время Чехов осознавал несомненную значимость для него лично поездки на Сахалин как исполнения гражданского и нравственного долга. Сложное осознание смысла посещения острова на мифопоэтическом уровне текста нашло отражение в интерпретации личного опыта как экзистенциального неосуществления ритуала инициации.

Таким образом, можно сделать вывод, что Сахалин в книге Чехова не только реальный географический топоним, но и художественный образ, отображающий характерную для русской фольклорной традиции модель универсальной мифологемы острова. Сахалин – «иной мир», инициационное пространство, отделенное от «своего» мира материка границей. Иномирность острова имеет сказочный генезис и тяготеет к амбивалентной семантике пространства, сочетающего черты рая и ада в синкретическом единстве. Публицистические произведения Чехова несут значительный мифопоэтический художественный потенциал, специфика которого, как нам думается, еще станет объектом глубоких исследований.

Литература

1. Иванов Вяч. Вс. Верх и низ // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М., 1980. С.233–234.
2. Предания земли русской. Ростов н/Д, 1996.
3. Рабинович Е. Г. Середина мира // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 2. М., 1980. С.128–129.

А.М. Григораш (Киев)

**ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА
В СОВРЕМЕННОМ РУССКО-УКРАИНСКОМ
МАСС-МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРЕССЫ
УКРАИНЫ)**

Говоря о всемирном значении творческого наследия А.П. Чехова, нельзя не остановиться на проблеме обогащения русского языка выдающимся русским писателем. Подобное обогащение особенно наглядно проявляется в художественно-беллетристическом стиле, что естественно: исследуются чеховские традиции в современной прозе и драматургии, отдельные приемы индивидуально-авторской манеры знаменитого прозаика и драматурга, рассматривается система литературных и драматургических образов в отдельных произведениях А.П. Чехова. Однако, с нашей точки зрения, не менее плодотворной представляется задача проследить использование чеховского творческого наследия в публицистическом стиле, имеющем некоторые сходные черты с художественно-беллетристическим.

Целью данной статьи является анализ функционирования названий чеховских произведений в современных газетных заголовках, поскольку, предваряя текст, заголовок несет определенную информацию о содержании публикации. Это один из видов компрессированной речи, корреспонденция в миниатюре. Газетный заголовок служит одновременно и именем текста, и индивидуально-авторским высказыванием о нем.

Прежде всего, обращает на себя внимание использование названий произведений А.П. Чехова в их первоизданном виде. Особенно часто в газетных заголовках используются названия чеховских пьес, которые традиционно ставятся во всем мире: *«Между „Дядей Ваней“ и „Шинелью“*. *Вчера были объявлены номинанты грядущей “Золотой маски”. Сенсаций не случилось, скандалов тоже»* («Известия-Украина», № 234 (27035), 22.12.05, с. 10). «Золотая

маска» – главная ежегодная театральная премия России, которая была присуждена в данном случае спектаклю «Дядя Ваня» и инсценировке «Шинели» Н.В. Гоголя (моноспектаклю, который блистательно сыграла выдающаяся российская актриса Марина Неелова). В другом газетном заголовке используются три названия чеховских пьес: «**“Чайка”, “Три сестры” и “Дядя Ваня”**». *Завтра начинается работу Международная Чеховская лаборатория. Конференции, спектакли, теоретические и практические занятия состоятся в Москве»* («Известия-Украина», № 84 (26163), 21.05.02, с. 9). Как и в предыдущем случае, газетный материал посвящен драматургическому наследию А.П. Чехова.

Достаточно часто индивидуально-авторская интерпретация наиболее известных прозаических произведений А.П. Чехова проявляется в газетных заголовках, непосредственно связанных с политическими событиями в Украине: **«Палатка номер шесть. Просто дежавю какое-то! На Майдане снова ставят палатки. С бульвара несут садовые скамейки и ограждают ими все пространство у фонтанов. К активистам акции киевлян подходит мало. Аполитичная молодежь плещется в фонтанах и пьет пиво, другие наблюдают за происходящим с летней веранды кафе “Глобус”»** (Комсомольская правда. Украина. Киевский выпуск», № 129 (2410/23806), 13.07.06, с. 2; ср.: А.П. Чехов, **«Палата № 6»**). В основе окказионального использования названия знаменитой чеховской повести лежит различие значений созвучных между собой лексем *палата* и *палатка*: *‘отдельная комната в больнице, в лечебном учреждении’* и *‘временное, обычно летнее помещение из непромокаемой плотной ткани или шкуры (обычной натянутой на каркас)’*. Творчески используя общеизвестное название литературного произведения, автор газетного материала демонстрирует не только «общую начитанность», но и иронически-презрительное отношение к «уличной демократии», некогда чрезвычайно популярной в столице Украины городе Киеве, тактично напоминая читателям с помощью газетного заголовка, где именно происходит действие чеховской повести. Следует также отметить, что подобная индивидуально-авторская интерпретация заглавия литературного произведения не является единичной, приобретает черты устойчивости и воспроизводимости и функционирует в других газетах с той же негативно-иронической стилистической окраской: **«Палатка № 6. А вообще-то палатки у нас теперь везде стоят. В Киеве возле Маринского дворца – палатки. В Крыму – палатки, в Одессе – палатки. Это мода такая оранжевая: чуть что не так – ставим палатки»**

(«Киевские ведомости», 15.05.05, с. 11). Смысловое различие в двух приведенных газетных контекстах состоит исключительно в масштабах описываемых объектов: если в первом речь идет о столице Украины, то во втором – обо всей стране. Само же функционирование окказионального устойчивого сочетания, созданного на базе названия чеховской повести, остается неизменным.

Название известного рассказа А.П. Чехова может служить характеристикой жизненного уклада героини газетной статьи: *«**Анна на шее**. Муж ее, конечно, не принц златокудрый, такой же некрасивый, как она сама, но золотой души человек. Он ее и кормил все те годы, пока ее мордовали литературные чиновники, возвращая рукописи. Тогда она называла себя “**Анна на шее**”. А сейчас у нее имя, и они с мужем так счастливы, что вроде даже стали красивее на старости лет»* («Петровна», № 47 (678), 20.11.07, с. 3). Название чеховского произведения в данном газетном контексте актуализируется дважды: в заголовке и непосредственно в тексте самого материала. Обращает на себя внимание также тот факт, что название рассказа А.П. Чехова выступает в функции самохарактеристики героини газетной статьи. При этом из достаточно объемного повествования о жизни главной героини рассказа «Анна на шее» в газетном материале речь идет только об одной особенности – об иждивенчестве. В другом газетном контексте актуализация названия этого же рассказа получает более сложную мотивацию *«**Анна на шее**». Лидером национальной сборной стала Анна Мельниченко. Ей удалось превзойти свои личные достижения в барьерном беге, прыжках в длину, метании копья, а также в беге на 200 и 800 м»* («Известия в Украине. Украинский выпуск», № 117/601/27643, 2.07.08, с. 11). Во-первых, совпадают имена героини чеховского рассказа и газетного материала. Во-вторых, в рассказе «**Анна на шее**» – это еще и наименование, пусть шутовское, государственной награды – ордена «за заслуги перед отечеством», в газетной же статье речь идет также о государственных наградах, не менее достойных – спортивных.

Названия чеховских произведений используются иногда в самых неожиданных газетных контекстах: *«**Человек в футляре**. “Серость” в моде – считает дизайнер Лилия Литковская, представившая коллекцию “Привязанности”, где изысканный жемчужно-серый играет первую скрипку на фоне карамельного, оливкового, красно-коричневого. Но комплект костюма не выглядит утонченным. Наоборот, некоторая “мешковатость” и наслоение: например, рукава куртки – они же шарф или наличие одного платья подразумевает присутствие*

другого – создают впечатление **человека в футляре**» («2000: Уикенд», № 43 (482), 22.10.09, с. 28). В рассматриваемом газетном материале речь идет о мире высокой моды, и, тем не менее, связь с названием знаменитого рассказа А.П. Чехова возникает на ассоциативном уровне, особенно если учесть, что название в данном случае, как и во многих других, актуализируется дважды: в заголовке газетного материала и в газетном контексте. В другой газетной статье, связанной непосредственно с А.П. Чеховым, на базе этого же названия возникает антонимическое устойчивое сочетание, используемое в качестве характеристики самого писателя: **«Человек без футляра. Незадолго до юбилея Антона Павловича Чехова в московском доме-музее писателя на Садово-Кудринской улице открылась выставка “Реликвии чеховской коллекции Государственного литературного музея”»** («Известия в Украине. Украинский выпуск», № 01/972/28016, 21.12.09, с. 14).

Название одной из самых известных в мире пьес А.П. Чехова – **«Вишневый сад»** – подвергается в газетных заголовках целому ряду индивидуально-авторских приемов интерпретации устойчивых сочетаний: **«Вишневый детский соловьиный сад. В Киеве 3 тыс. детей ждут усыновления. Такую статистику в понедельник обнародовал городской Центр ребенка. За последние полгода в столице усыновили только 65 малышей»** («Известия-Украина», № 122 (26439), 12.07.03, с. 10). Помимо распространения авторского названия-устойчивого сочетания двумя именами прилагательными, которые находятся в интерпозиции и используются в функции уточнения (*детский соловьиный*), в данном случае используется прием десемантизации, при котором благодаря наличию в газетном материале ключевого словосочетания газетный заголовок воспринимается в прямом значении (*обнародовал городской Центр ребенка*). Аналогичный пример: **«“Вишневый сад” есть даже у Чубайса. Власти Ялты планируют получать многомиллионные прибыли в бюджет города от постоянного проведения земельных аукционов. Ведь приватизация земельных участков предусматривает взимание не только арендной платы, но и земельного налога. К тому же объекты собственников смогут закладывать в банки и перепродаваться»** («Комсомольская правда в Украине», № 153/34 (23098), 22-29.08.03, с. 30-31). В данном случае мы наблюдаем распространение индивидуально-авторского названия в целом (в постпозиции), а также десемантизацию, при которой благодаря общему содержанию газетного материала это наименование воспринимается в прямом значении, несмотря на заключение его в кавычки.

Среди морфологических приемов индивидуально-авторской интерпретации фразеологических единиц используется употребление множественного числа вместо единственного: *«Сады вишневые. Антону Павловичу Чехову – 150 (со дня рождения). Писатель и драматург (шесть пьес) прожил 44 года и примерно половину этого срока отбывал наказание “в неустанной борьбе с пошлостью”»* (*«Зеркало недели»*, № 3 (783), 30.01-4.02.10, с. 13). Помимо этого, в данном случае наблюдается также окказиональное преобразование устойчивого сочетания-названия бессмертной комедии А.П. Чехова на синтаксическом уровне: используется инверсия, то есть изменение порядка компонентов названия чеховской пьесы.

Наконец, названия произведений А.П. Чехова (в рассматриваемом случае – **«Три сестры»**) могут функционировать и в более сложных случаях индивидуально-авторского преобразования устойчивых сочетаний, например, входить в видоизмененном виде в другое наименование пьесы другого автора: **«Шесть сестер в поисках Чехова. Театр драмы и комедии на Левом берегу после чеховского «Лешего» (“26 комнат”) снова обращается за советами к Антону Павловичу. Непосредственно в той пьесе, которую они репетируют, на один из вопросов ответ в принципе дан довольно определенный: “В Москву, в Москву!”. Это, разумеется, “Три сестры”. Постановка – Эдуарда Митницкого, сценография – Олега Лунева. Одну их самых трогательных чеховских пьес театр выпускает в двух составах. То есть в процессе производства сестер будет шесть»** (*«Зеркало недели»*, № 24 (708), 28.06-4.07.08, с. 16). Исходя из содержания газетного контекста, творчески обыгрывается название пьесы Пиранделло *«Шесть персонажей в поисках автора»*. Однако газетный материал возвращает нас к А.П. Чехову, тем более что в статье упоминается название пьесы **«Три сестры»** в его «первозданном варианте» и речь идет о репетициях этой пьесы в конкретном киевском театре.

Помимо творческого использования названий чеховских произведений в газетных заголовках, достаточно часто устойчивые сочетания, принадлежащие А.П. Чехову, функционируют в газетных контекстах. В частности, некоторые из них уже вошли в современные словари, например, в словарные материалы Л.П. Дядечко *«Новое в русской и украинской речи»*. При этом использование чеховского наследия в настоящее время, как правило, касается внутренней политики Украины в связи со знаковым событием – выборами президента страны. Так, одним из самых популярных высказываний А.П. Чехова является устойчивое выражение **выдавливает из себя раба**

со значением 'постоянно работать над собой, чтобы преодолеть раболепие, почувствовать себя свободным человеком': «[Спикер парламента Украины Владимир Литвин:] – *Во время поездок в каждом городе и селе люди мне говорят, что им предлагают деньги за голос или фальсификацию выборов. Понимаю, какой это соблазн для людей, особенно, когда нет денег, чтобы купить, например, лекарство. Поэтому, когда на встречах ко мне подходят люди посоветоваться, я разъясняю: это вам в качестве подачки возвращаются средства, которые у вас украли. Так что деньги берите, а действуйте так, как того требует Конституция, закон, **выдавливайте из себя раба, голосуйте по совести**» («Комсомольская правда в Украине. Киевский выпуск», № 284 (3394/24789), 19.12.09, с. 8).*

Другим популярнейшим в современных газетных контекстах является высказывание выдающегося писателя **если в первом действии на сцене висит ружье, то в последнем оно должно выстрелить**. В словарных материалах Л.П. Дядечко это устойчивое выражение отмечено с двумя значениями, и оба значения могут быть подтверждены соответствующими газетными контекстами: «*Эпидемическая проблема вброшена искусственно и сознательно муссируется правительством. Но в ближайшие годы украинским гражданам предстоит бороться не с гриппом, а с экономическим кризисом, который, как это ни прискорбно сознавать, в значительной мере спровоцирован, в том числе и правительством. Основной грех нынешней власти не в нагнетании гриппозной истерии, а в лишении украинских граждан нормальной жизни в будущем. Воистину: **если в первом действии на сцене висит ружье, то в последнем оно должно выстрелить**» («2000: Держава», № 46 (485), 13-19.11.09, с. 4). В рассматриваемом газетном контексте реализуется следующее значение устойчивого выражения: 'о надвигающихся серьезных неприятностях'. Второе значение – 'о взаимосвязи событий' – выступает в другом газетном материале, посвященном не высокой политике, а повседневному «зимнему быту» страны: «*Рекордная толщина снега, завалившего всю Украину, так или иначе вызовет половодье. Но его интенсивность зависит от погоды в конце марта. **Если в первом действии на сцене висит ружье, то в последнем оно должно выстрелить**. Но даже в случае резкого повсеместного потепления Киеву ничего не угрожает – спасет сброс воды в водохранилище» («Газета по-киевски», № 31 (1679), 17.02.10, с. 4).**

Непосредственное отношение к внутренней политике Украины имеет чеховское устойчивое сочетание **свадебный генерал**, отмеченное

в словарных материалах Л.П. Дядечко со значением 'о знаменитом человеке, которого приглашают участвовать в каком-либо мероприятии, деле в расчете на внешний эффект': «*Лишь за неполный декабрь В. Ющенко осуществил 13 рабочих поездок по стране. Все они происходили практически по одному сценарию и включали традиционные для создания ложного информповода мероприятия: перерезание ленточек, вручение наград-благодарностей, участие в форумах интеллигенции, юбилеях, "знакомство с работой" предприятий, учреждений и вузов. И, конечно, длинные выступления **свадебного генерала**, которые имеют все признаки скрытой агитации "за" и "против", то есть изложение собственной политической платформы и резкая критика главных конкурентов*» («Зеркало недели», № 51-52 (779-780), 26.12.09, с. 2).

Достаточно часто в современных газетных контекстах встречается знаменитое чеховское устойчивое выражение **этого не может быть, потому что этого не может быть никогда**. В словарных материалах Л.П. Дядечко это выражение зафиксировано с двумя значениями, которые, в свою очередь, находят свое отражение в политических газетных контекстах: «*Наиболее резко о переносе выборов высказывается Сергей Тигипко. Он назвал это "ударом по демократии": "этого не может быть, потому что этого не может быть никогда". Понятно, что Тигипко сильно рассчитывал на местные выборы. В Днепрпетровске и Одессе он получил очень неплохой результат, который мог бы позволить ему сформировать крупные фракции в тамошних горсоветах (а то и провести своего мэра). Но сохранится ли его рейтинг до перенесенных выборов – вопрос*» («Сегодня. Киевский выпуск», № 36 (3460), 17.02.10, с. 3). В рассматриваемом газетном контексте устойчивое выражение использовано в значении 'так не бывает – считает говорящий, не способный привести доводы для подтверждения своей правоты'. Второе значение – 'об упрямом глупце, все огульно отрицающем' – реализуется в другом газетном контексте, традиционно посвященном внутренней политике Украины: «*А вот Янукович, похоже, серьезно преувеличивает свои силы. Приглашать на инаугурацию, не дождавшись подведения итогов, – странный поступок. Говорить о формировании новой коалиции, не имея на то конституционных прав, – недопустимое деяние. Вещать от имени народа, не вступив в должность и будучи избранным (что, кстати, еще юридически не доказано) лишь третью населения, -- акт лицемерия. И это лишь умножает печаль: **этого не может быть, потому что этого не может быть никогда***» («Сегодня», № 5 (785), 13-19.02.10, с. 1).

Неповторимый чеховский юмор также естественно функционирует в современной русскоязычной прессе Украины. Наиболее популярным в этом плане является знаменитое устойчивое выражение А.П. Чехова **позвольте вам выйти вон!** со значением 'якобы вежливая просьба покинуть помещение': *«Прокомментировали эксперты и ситуацию с грязными пиар-приемами. Так, появилось заявление, которое сделал представитель Блока Литвина Олег Зарубинский о том, что Ющенко специально затягивает раскрытие громких уголовных дел, чтобы скрыть реальных преступников. Свиной грипп, первая волна которого стали причиной падения поддержки Тимошенко, также вряд ли “выстрелит” во второй раз. Словом, “позвольте вам выйти вон!” И все же каких-то крупных скандалов или пиар-ходов ожидать до выборов не стоит»* («Известия в Украине. Украинский выпуск», № 233/962/28004, 16.12.09, с. 3). В данном случае значение устойчивого выражения расширяется: фигурантам украинской политики предлагается **выйти вон** не из помещения, а из сферы их повседневных занятий – из политики.

Наконец, журналисты постоянно обращаются к бессмертным чеховским образам, пользуясь принципом наложения общеизвестных героев рассказов А.П. Чехова на современную политическую ситуацию в Украине: *« – Можно предположить, что у Тимошенко попросту нет решения, как себя дальше вести: насколько мне известно, она вообще не обсуждала со своей командой вероятность поражения. Она попросту отметала все подобные попытки. Такой себе **Ванька Жуков** от украинской политики, – оgoroшил своим заявлением директор киевского Центра политических исследований и конфликтологии Михаил Погребинский. – Это значит, что сценария на случай поражения не существует и его придется сейчас выработать»* («Комсомольская правда в Украине. Киевский выпуск», № 32 (3435/245830), 9.02.10, с. 1). Отметим, что имя и фамилия героя чеховского рассказа зафиксированы в словарных материалах Л.П. Дядечко со значением 'о безграмотном, забитом человеке'.

Таким образом, на газетных полосах часто встречаются устойчивые сочетания, восходящие к творческому наследию А.П. Чехова и тем самым привлекающие внимание читателей. При этом чеховские устойчивые выражения функционируют как в первозданном, так и в видоизмененном виде, что свидетельствует о непреходящем интересе к прозаическому и драматургическому творчеству А.П. Чехова. Подобный лингвистический материал представляет

огромный интерес не только для филологов, но и для журналистов в аспекте изучения эффективности использования языковых средств в газетной публицистике.

Литература

1. Дядечко Л.П. Новое в русской и украинской речи: Крылатые слова – крилаті слова (материалы для словаря): Учебное пособие: в 4 ч. Киев, 2001–2003.

Е.Б. Гришанина, И.Н. Чернышева (Таганрог)

**ПРОБЛЕМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ
ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В КОНТЕКСТУАЛЬНЫХ
СИНОНИМИЧЕСКИХ СОЧЕТАНИЯХ
В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА**

В настоящее время наблюдается интерес исследователей к игре как явлению общечеловеческой культуры, и в частности к языковой игре как проявлению особенностей творческой лаборатории писателя [Бахтин, 1990], [Хейзинга, 1992], [Люксембург, Рахимкулова, 1996], [Санников, 2002], [Приходько, 2008].

Языковая игра всегда базируется на нарушении узуса и строится на языковых средствах, заложенных в системе языка: полной или частичной омонимии, паронимии, полисемии, антонимии, синонимии, на трансформации фразеологизмов и т.д. Сознательное отступление от языкового кода, привлекающее внимание к самой форме повествования, способствует проявлению эстетической функции языковой игры, которая выполняет важную роль в восприятии художественного текста. Среди функций языковой игры особенно следует отметить такие, как комическая, структурообразующая, ассоциативная, коннотативная, характеризующая и др. Прагматический эффект языковой игры связан со стремлением автора повысить эстетическую ценность произведения и воздействовать на интеллектуальную и психоэмоциональную сферу читателя.

Раннее творчество А.П. Чехова дает богатый материал для рассмотрения приемов и языковых средств их реализации в аспекте языковой игры. Писателю, начинавшему свою литературную деятельность в жанре фельетона, короткого юмористического рассказа, был присущ острый, критический взгляд на окружающую действительность, и это нашло свое отражение в языке его произведений. Подчас одна фраза, отдельный стилистический прием способствует созданию того или иного художественного образа и обуславливает развитие темы произведения.

Одна из особенностей идиостиля А.П.Чехова, отражающая ассоциативные возможности мышления писателя, состоит в использовании им контекстуальных синонимов; неожиданность сближения лексем, далеких в семантическом плане в языке, создает условия для формирования языковой игры. Компонентами, вступающими в контекстуальные синонимические отношения, могут быть не только денотативно-равнозначные слова, но и выражения более сложной структуры – свободные словосочетания и фразеологизмы, имеющие общее предметно-логическое значение.

Языковая игра как своеобразный художественный прием может проявляться на всех уровнях языка. Так, на фонетико-фонологическом уровне писатель обыгрывает звучание и семантику синонимичных прилагательных *шляпный – шапочный*: *Шляпное и шапочное гнездо Паша' и Кома украсилось красными сургуичными печатями... Паша', выражаясь обер-офицерским каламбуром, дали по шапке...И весь этот шик оказался пшиком* (Осколки московской жизни. С. XV1, 109). Ироническое описание банкротства торгового дома создается приемами аллитерации (ш, п, а, о – шляпное, шапочное, Паша', по шапке; шик, пшик); анаграммы (Паша' – по шапке), параграммы (шик – пшик).

На словообразовательном уровне средством создания языковой игры являются окказионализмы, созданные как по существующим в языке правилам образования новых слов, так и с их нарушением. *После бесшабашного учета векселей бумажные операции занимают самое видное место в ряду банковских «облупаций и обдиращий», подкосивших скотинский храм славы у самого его основания* (Осколки московской жизни. С. XV1, 191). Контекстуальное синонимическое сочетание компонентов с просторечной окраской *облупация – обдиращия* от глаголов облупить-ободрать в метафорическом употреблении имеет общую сему 'обобрать' и построено на созвучии префикса об- и суффикса -ций.

Ироническая номинация лопнувшего банка – храм славы, – в основе которой лежит антифразис, приводит к нарушению узуальной референции в результате стилистического рассогласования с предшествующим контекстом, что усиливает его разоблачительный пафос.

Иногда повтор морфем может становиться ведущим и наряду с другими приемами способствовать созданию комического эффекта: *... – а вот если бы, – сказал он, – случилось что-нибудь особенное, такое, знаешь, зашибательное, что-нибудь мерзейшее, распереподлое, такое, чтоб черти с перепугу передохли, ну тогда ожил бы я!* (Два газетчика. С. IV, 157). В контекстуальном синонимическом сочетании

особенное-этакое-защитательное-мерзейшее-распереподлое-такое, чтоб черти с перепугу передохли, построенное по восходящей градации, реализуется общая сема 'в высшей степени необычное'. Прилагательное *распереподлый* обозначает наивысшую степень проявления признака, в тексте это значение усиливается дважды – префиксами пере- и рас-. Индивидуально-авторский фразеологизм *чтоб черти с перепугу передохли* в значении 'высшая степень признака', а также звуковой повтор префикса пере- (с *перепугу*, *передохли*) позволяют показать эмоциональное состояние героя и создают возможности реализации для языковой игры.

В контексте «*Мелодия меланхолическая, самая разнемецкая, плакучая, тягучая*»... (Патриот своего отечества. С. II, 66) морфема рас-, присоединяясь к основе относительного прилагательного немецкий, привносит сему 'наивысшая степень проявления качества', которая выражается с избытком (самая разнемецкая). При этом происходит изменение разряда прилагательного и одновременная актуализация узуального значения 'немецкий' и окказионального – 'очень грустный', чему способствует также помещение лексемы в контекстуальное синонимическое сочетание, в котором 'самая разнемецкая', нарушая ритмическое построение фразы, становится ключевым компонентом.

Окказиональная лексема *разнемецкий* в структуре рассказа «Патриот своего отечества» наряду со словосочетаниями *немецкая луна, немецкое событие*, в которых наблюдается семантическое расогласование, способствует созданию комического эффекта.

Окказионализмы как прием языковой игры могут быть образованы не только префиксальным, но и суффиксальным способом. *Курилов – солидность, статность и бельведерство, повышенные в квадрат... С лица его летом течет патока, в холодное же время сыплется сахарный песок... выштудировал все существующие на свете чин-чина-почитания и сладости: «почтительнейше, покорнейше, ваше превосходительство, беру на себя смелость» и проч.* (Осколки московской жизни. С. XVI, 133).

В окказионализме *бельведерство*, образованном при помощи суффикса -ств от слова бельведер – беседка на возвышении, – актуализируется сема 'возвышающийся'. Эта лексема может также содержать аллюзию на статую Аполлона Бельведерского, которая олицетворяет идеал мужской красоты. Синонимическое сочетание *солидность, статность, бельведерство*, объединенное общей семой 'само совершенство', приобретает ироническое звучание.

Окказионализм *чин-чина-почитание* (от устар. Чин чина почитай 'О соблюдении почтения к вышестоящему по должности' [Федоров 1995: II., 371]), образованный в результате сращения слов в сочетании с суффиксацией, входит в контекстуальное синонимическое сочетание *чин-чина-почитание-сладоcти* с общей семой 'льстивый, преувеличенно учтивый'. Лексема 'сладоcть', являясь метафорой, мотивирована прилагательным 'сладокий' в значении 'льстивый, лицемерный'. Эффект языковой игры в данном контексте усиливается и синонимическим сочетанием *течет патока – сыплется сахарный песок*, в котором обыгрывается прямое и переносное значение: 'иметь сладокое, льстивое выражение лица'.

Совмещая различные приемы языковой игры, автор дает ироническую характеристику персонажу, выделяя при этом его угодничество перед вышестоящими и льстивость.

Игра, в основе которой лежат семантические преобразования, ярко проявляется в чеховском фельетоне, посвященном «любителям» театра. Особый интерес представляют имеющие непосредственное отношение к языковой игре метафорические номинации театральных любительских кружков, мало отличающихся друг от друга: *Есть у нас Заря, Надежда, Звезда, Ночник, Стрела, Порох, Почин, Начинка, Луна, Огарок, Волна... Во всех этих меркнувших Зарях, безнадежных Надеждах и догорающих Огарках лицедействуют. Лицедействуют, разумеется, скверно* (Осколки московской жизни. С. XVI, 80). Уже сами названия этих кружков претенциозны и обыгрываются автором. Контекстуальные синонимы '*меркнувший-безнадежный-догорающий*' с общей семой *еле теплющийся* образуют каламбурные словосочетания, основанные на оксюмороне, и выражают подчеркнуто ироническое отношение автора к театральным обществам, претендующим на высокое искусство.

Чехов, высмеивая бездарную игру актеров, создает контекстуальное синонимическое сочетание (*ломаться – говорить грудным, замогильным голосом – рвать на себе волосы*), объединенное общей семой 'переигрывать': *В комедии они ломаются, а в драме стараются говорить грудным, замогильным голосом и без надобности рвут на себе волосы* (Осколки московской жизни. С. XVI, 80).

Фразеологизм *рвать на себе волосы* – приходит в отчаяние, сильно досадовать, горевать [Фразеологический словарь 1977: 387] – в контексте приобретает окказиональное значение 'чрезмерно выражать свои эмоции'.

В тексте фельетона прием языковой игры выполняет оценочно-тенденционную и ироническую функции.

В рассказе «Мой юбилей» омонимия наименований журналов и лежащих в их основе понятий служит средством создания каламбура: Полсотни почтовых марок посеял я на «Ниве», сотню утопил в «Неве», с десятков пропалил на «Огоньке», пять сотен просадил на «Стрекозе» (Мой юбилей. С. I, 34). Синонимическое сочетание *посеять* в значении *потерять – утопить (губить) – пропалить (прожечь) – просадить (истратить)* с общей семой 'напрасно потратить, потерять' обыгрывает буквальное и метафорическое значения глаголов. Языковая игра, порожденная полисемией глаголов, наряду с синтаксическим параллелизмом, выполняет ритмообразующую и комическую функции.

Нарушение узуальной референции лексемы 'трагедия' позволяет создать эффект неожиданности в следующем сверхфразовом единстве: *Самая лучшая закуска, ежели желаете знать, селедка... но всегда лучше, благодетель, рыжики соленые, ежели их изрезать мелко, как икру, и, понимаете ли с луком, с провансальским маслом... обедение! Но налимья печенка – это трагедия!* (Сирена. С.VI, 316)

В синтаксической функции предиката лексема 'объединение', входящая в контекстуальное синонимическое сочетание 'объединение-трагедия', реализует значение 'о чем-либо необыкновенно вкусно'. В условии окказиональной сочетаемости лексема 'трагедия' частично десемантизируется и актуализирует сему интенсивности. Столкновение двух лексем, далеких по семантике в языковой системе, производит комический эффект.

Синонимизация предложений, реализующих сему эмоциональной оценки, также способствует формированию языковой игры: *Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи. А конец Базарова? А старички? А Кукишина? Это черт знает как сделано. Просто гениально.* (А.С. Суворину, 24 февраля 1893. П. V, 174). Эмоционально-оценочные предложения, выражающие восхищение Чехова романом И.С. Тургенева «Отцы и дети», построены на каламбурной антонимии фраз. При этом происходит частичная десемантизация фразеологизмов (*Хоть караул кричи!* – со значением бессилия, невозможности что-либо предпринять; *Черт знает* – нечто невообразимое) с сохранением экспрессивно-эмотивного и функционально-стилистического компонента в значении. Сверхфразовый контекст иррадирует положительную оценку на фразеологические единицы, имеющие при узуальном употреблении отрицательную коннотацию.

Семантические процессы, отмечаемые в данном контексте, позволяют говорить об окказиональной каламбурной синонимии, значительно усиливающей экспрессивно-оценочную функцию приема и передающей восторженное психоэмоциональное состояние автора.

Синонимические сочетания могут быть структурообразующим элементом в рамках всего произведения и способствовать формированию языковой игры: – *Нне понимаю!* – *развел руками Романсов. И ты... ты можешь рычать на человека?.. Значит, тебе плевать на то, что человек есть венец мироздания... царь животных?* – *Человек, – философствовал он, обходя помойную яму и балансируя, – есть прах, мираж, пепел...Видимое величие его – мечта, дым... Дунуть раз и – и нет его! Тебе кажется, что я, Романсов, коллежский секретарь... царь природы... Ошибаешься! Я туняедец, взяточник, лицемер!.. Я гад!.. Гад, фарисей... Иуда! Подлипала, лихоимец... сволочь!.. Наушник. Шептун...* (Разговор человека с собакой. С. III, 187–188).

Рассказ строится на антонимии синонимических сочетаний. Заданная уже в начале рассказа антитеза *величие-ничтожество* пронизывает всю структуру текста. Герой, с одной стороны, говорит о величии человека, а с другой – низвергает его. Синонимические сочетания *прах-мираж-пепел; мечта-дым*, построенные на метафоре, приобретают в контексте отрицательную коннотацию, благодаря общей семе ‘ничтожность’. Контекстуальная синонимия метафорических по своей природе словосочетаний *венец мироздания – царь животных* с общей семой ‘величие’ имеет положительную коннотацию. Так, в синонимическом сочетании *гад – фарисей – Иуда – подлипала, лихоимец – сволочь* первые три компонента принадлежат к библейской лексике, последующие – к разговорной, просторечной и бранной лексике. Находясь по разным сторонам функционально-стилистической шкалы, они, тем не менее, объединены общей семой ‘нравственная низость – бесчестие’. Семы ‘низость’, ‘доносчик’ реализуются в синонимическом сочетании *наушник-шептун*. Дополняют уничижительную самохарактеристику героя и лексемы *туняедец, взяточник, лицемер*. Многократное использование автором лексем с отрицательной оценкой приводит к усилению экспрессивно-эмотивной окраски текста.

Таким образом, анализ контекстуальных синонимических сочетаний в рассказе «Разговор человека с собакой» позволяет сделать вывод о структурообразующей, оценочно-тенденциозной, характеризующей и ритмообразующей функциях языковой игры,

Рассказ «Тысяча и одна страсть, или Страшная ночь», в подзаголовке обозначенный как роман, представляет собой пародию на романтические произведения XIX века. В нем обыгрываются не только название, тема, композиция, характеры персонажей, повествовательные клише, типичные для произведений эпохи романтизма, но и стилистические приемы, к которым часто прибегали писатели, чтобы передать остроту ситуации и выразить крайнюю степень эмоционального напряжения героя. Среди используемых лексических и фонетических приемов можно отметить синонимический повтор и звукопись. Сами тематические ряды синонимов типичны для литературы этого направления: убийство, бездна, смерть. Писатель прибегает к каламбурному обыгрыванию этих понятий в микро- и макроконтекстах, тем самым лишая их ореола трагичности. На уровне макроконтекста в эпилоге, когда следует признание автора в вымышленности описываемых событий, происходит окончательное развенчание романтических страстей.

В синонимическом сочетании *умереть – заплатить смертью* в контексте: *Он должен был умереть в эту страшную ночь и заплатить смертью за свою любовь* (Тысяча одна страсть, или Страшная ночь. С. I, 36) в окказионально преобразованном фразеологизме *заплатить смертью* происходит замена одного из компонентов: заплатить головой – поплатиться жизнью. Повтор семы 'смерть' призван усилить драматическое напряжение момента.

Реализации авторского замысла способствует синонимическое сочетание *пропасть – бездна – жерло* с общей семой 'глубокий': *Перед нами была пропасть, бездна без дна, как бочка преступных дочерей Даная. Мы стояли у края жерла потухшего вулкана* (Тысяча одна страсть, или Страшная ночь. С. I, 36). Пропасть – крутой и глубокий обрыв, бездна. Бездна – очень глубокая пропасть. Жерло – глубокое отверстие в кратере вулкана.

Достаточно простое для восприятия читателем каламбурное разложение слова на морфемы с графическим оформлением на префикс и корень: *бездна – без дна*, игровое сближение лексем *дна – Даная*, наряду со сравнением, в основе которого лежит греческий миф о преступных дочерях Даная, убивших своих женихов, рассчитано на создание ложной патетики.

Пристрастие героев к высокопарным выражениям, претендующим на глубину и философские обобщения, пародируется автором: *Как тягостно быть не человеком! Я освободил их от животной, страдальческой жизни. Я убил их. Смерть есть оковы и освобождение от оков* [Тысяча одна страсть, или Страшная ночь. С. I, 36].

Размышление героя характеризует резкий переход от общего к частному, от абстрактного к конкретному, а затем к обобщению. Синонимическое сочетание *освободить от жизни – убить* включает в себя эвфемистическое выражение и глагол, конкретизирующий его содержание. Построенный на антитезе парадоксальный вывод «Смерть есть оковы и освобождение от оков» показывает претензии героя на философское осмысление смерти и своеобразно пародирует псевдоромантический стиль.

Пародийное начало пронизывает все структурные и семантические пласты рассказа, в том числе и контекстуальные синонимические ряды, столь характерные для творчества А.П. Чехова. Языковая игра выполняет структурную, темообразующую, комическую, аллюзивную функции, а также функции ритмозвуковой инструментовки текста и отражения психоэмоционального состояния героя.

Функционирование языковой игры может оказывать влияние на семантические процессы в тексте, создавая не только комический, сатирический, но и пародийный эффекты. Особая роль языковой игры обусловлена ее многофункциональностью, что позволяет ей стать ярким художественным средством проявления индивидуального стиля и выражения языковой личности.

Литература

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
2. Люксембург А.М., Рахимкулова Г.Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок (игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). Ростов н/Д, 1996
3. Приходько В.К. Выразительные средства языка. М., 2008.
4. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 2002.
5. Хёйзинга Й. *Nomo ludens*. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
6. Фразеологический словарь русского языка. Под ред. А.И. Молоткова. М., 1978.
7. Фразеологический словарь русского литературного языка: в 2 т. Сост. Федоров А. И. Новосибирск, 1995.

И.Б. Гуляева (Москва)

ИГРА С ЧЕХОВСКИМИ МОТИВАМИ В КОМЕДИИ Б. АКУНИНА «ЧАЙКА»

Писатель Борис Акунин известен прежде всего как автор популярных детективных романов. Однако он написал также несколько пьес. Одна из них – комедия «Чайка» – на первый взгляд может показаться пародией на одноименную пьесу А.П. Чехова. Но при внимательном рассмотрении можно обнаружить, что в ней происходит более сложная игра с чеховскими мотивами.

На основе пьесы Чехова Акунин создал детектив, продолжив при этом сюжет первоисточника. В связи с появлением «Чайки» автора упрекали в неуважении к Чехову. Однако нетрудно заметить, что Акунин искусно, со знанием дела стилизует свой текст под чеховский. Более того, ему удастся, продолжая традицию своего великого предшественника, обнаруживать комизм в трагической ситуации. В пьесе описано расследование обстоятельств смерти Треплева, причиной которой оказывается убийство, а не самоубийство. Автор предлагает восемь вариантов («дублей») произошедшего, в которых выясняется, что каждый из оставшихся в живых персонажей имел причины убить Константина. Мотивы преступления – это, несомненно, самое интересное в пьесе Акунина. В каждом дубле раскрываются новые скандальные подробности взаимоотношений чеховских персонажей. В первых четырех это еще более или менее традиционные любовные истории. В пятом выясняется, что Сорин убил своего племянника, поскольку тот сошел с ума. В шестом – что Тригорин был влюблен не в Нину Заречную, а в самого Треплева. В седьмом – что Тригорин, наоборот, не любил Константина и застрелил его из писательской зависти, а также для того, чтобы испытать ощущения убийцы и описать их в своем новом романе. И наконец, в восьмом дубле обнаруживается, что Треплева убил доктор Дорн, который был защитником животных и не мог терпеть тех, кто на них охотится. Пьеса заканчивается патетической

репликой доктора «Я отомстил за тебя, бедная чайка!» и авторской ремаркой: «Все застывают в неподвижности, свет меркнет, одна чайка освещена неярким лучом. Ее стеклянные глаза загораются огоньками. Раздается крик чайки, постепенно нарастающий и под конец почти оглушительный. Под эти звуки занавес закрывается». [Акунин 2000: 84] Это торжество абсурда, зловещее и комическое одновременно.

Акунин выстраивает свои версии не на пустом месте. Он обыгрывает мотивы, заложенные у Чехова. В трех дублях причиной убийства становится несчастная любовь Маши к Константину. Рассказ Тригорина о его зависти к таланту Треплева оказывается зеркальным отображением рассказа самого Константина о зависти к таланту соперника. Сравним. Треплев в пьесе Чехова говорит: «Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно.» (С. XIII, 55) Тригорин в пьесе Акунина как будто откликается на его слова: «Как красиво, мощно звучала его фраза. Там было и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе. Так и видишь летнюю ночь, вдыхаешь ее аромат, ощущаешь прохладу. А я напишу про какое-нибудь пошлое бутылочное горлышко, блестящее под луной – и все, воображение иссякает» [Акунин 2000: 75].

В шестом дубле диалог Тригорина и Аркадиной, где он рассказывает о своей любви к Треплеву, а она пытается его успокоить, – это пародия на диалог этих же персонажей в третьем действии чеховской пьесы, где Тригорин просил Аркадину отпустить его к Нине Заречной.

В некоторых случаях типично чеховское сочетание трагического и комического Акунин доводит до предела. Такие черты характера Аркадиной, как склонность к патетике и самолюбанию, равнодушие к сыну и одновременно стремление демонстрировать свою нежность к нему, Акунин собирает в одном монологе, который героиня произносит, узнав о смерти Константина: «Мой бедный, бедный мальчик. Я была тебе скверной матерью, я была слишком увлечена искусством и собой – да-да, собой. Это вечное проклятье актрисы – жить перед зеркалом, жадно вглядываться в него и видеть только собственное, всегда только собственное лицо. Мой милый,

бесталаный, нелюбимый мальчик... Ты – единственный, кому я была по-настоящему нужна». [Акунин 2000: 37] Этот монолог повторяется в каждом дубле в разном контексте (и, соответственно, с разными оттенками смысла), комический эффект от него с каждым разом все более усиливается и достигает кульминации, когда в последнем дубле Шамраев замечает: «Знакомый текст, где-то я его уже слышал. Это из какой-то пьесы?» [Акунин 2000: 79].

Наконец, знаменитый образ чайки у Акунина тоже обыгран, сначала драматически (когда чайкой называет себя влюбленная Маша), а потом пародийно (когда чайкой называет себя Тригорин).

Автор не скрывает, что ведет игру с чеховским текстом. В своих романах Акунин всегда применяет такой прием: используя мотивы другого автора, он обязательно вскользь упоминает его имя. В «Чайке», казалось бы, нет необходимости упоминать имени Чехова, но автору важно подчеркнуть, что он пишет не продолжение чеховской пьесы, а вариации на ее тему. Поэтому в первом дубле второго действия он вкладывает в уста Нины Заречной такую реплику: «Ты ведь, Боренька, в совершеннейшую болонку при Ирине Николаевне превратился. Как у Чехова – “Дама с собачкой”» [Акунин 2000: 40].

Акунин не так сильно противоречит Чехову, как это кажется на первый взгляд. Он использует чеховские ситуации и характеры, только немного утрирует их. Он обнажает абсурд, заложенный в комедии Чехова. Его персонажи очень близки к чеховским: они так же способны быстро переходить от сдержанности к патетике и экзальтации, впадать в истерику. Разница в том, что внутреннее психологическое напряжение здесь вырывается наружу.

«Чайка» Акунина начинается с двух финальных сцен из «Чайки» Чехова. Текст их полностью сохранен, добавлены только новые ремарки, весьма своеобразно освещающие все события. У Чехова душевное состояние Треплева перед внезапным появлением Нины Заречной и во время их свидания почти никак не комментируется, читатель должен сам о нем догадаться. Акунин в ремарках добавляет несколько ярких штрихов, которые позволяют более определенно судить о состоянии героя: «Рядом лежит большой револьвер, и Треплев его рассеянно поглаживает, будто котенка» [Акунин 2000: 7]; «Хватает револьвер, целится в невидимого врага» [Акунин 2000: 8]; «Бросается на террасу с самым грозным видом. Возвращается, волоча за руку Нину Заречную» [Акунин 2000: 9]; «Схватив ее за руку и насильно удерживая, – он уже не рассеян, а возбужден; говорит

все быстрее, а под конец почти исступленно» [Акунин 2000: 12]; «Он вновь перешел от возбуждения к отстраненной рассеянности, даже холодности» [Акунин 2000: 13]. Перед нами сумасшедший со склонностью к агрессии и с оружием в руках. Акунин поступает так, как поступил бы постановщик спектакля: он *интерпретирует* ситуацию и характер героя. Не меняя текста пьесы, он меняет его смысл. И «Чайка» Акунина, по сути, пародия не только и не столько на Чехова, сколько на нынешние постановки его пьес. Известно, что в последние десять лет в отечественном театре стало модным «переосмысление» классических произведений. При этом в них иногда отыскиваются мотивы, о которых и не помышлял автор. Именно таким приемом воспользовался Акунин в своей «Чайке».

Используя чеховские приемы выявления комического и абсурдного в обыденном, пародируя некоторые популярные сегодня темы и мотивы, Акунин подчеркивает вневременной и всегда актуальный характер проблем и ситуаций, описанных в «Чайке» Чехова. При этом он обращается к массовой аудитории, которая зачастую воспринимает Чехова как классика, далекого от современной жизни, и пытается игровыми средствами побороть это предубеждение. Но литературная игра Акунина все же несет на себе печать постмодернизма, поэтому на глубокие идеи, на открытие новых смыслов она не претендует. Скорее можно предположить, что писателю было интересно попытаться продолжить традицию Чехова и подчеркнуть комическую нелепость уже сегодняшней привычной повседневной жизни.

Литература

1. Акунин Б.И. Чайка. СПб, М., 2000.

О.П. Гуртовая (Красноярск)

ТЕМА ЛЮБВИ И ПОИСКА СЧАСТЬЯ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»

Рассказ «Дом с мезонином» принадлежит к числу, пожалуй, наиболее известных произведений Чехова. Очарование этой миниатюры – в её недосказанности, противоречивости, многообразии смыслов.

Один из центральных образов произведения – образ Лидии Волчаниновой – в большинстве исследовательских работ вызывает однозначно негативную оценку. Наиболее распространенным является мнение о том, что прямолинейная, черствая и бездушная Лидия разрушает едва зарождающуюся любовь художника и Мисюсю. Традиционная литературная критика решительно отказывает Лидии в чуткости, эстетической развитости, способности любить. Однако зачастую обвинения в адрес героини прямо противоречат тексту рассказа, в котором весьма тонко «зашифрованы» совсем другие, куда более непростые взаимоотношения персонажей.

Произведение имеет подзаголовок: «Рассказ художника». И это сразу же накладывает на характер повествования отпечаток субъективности, многократно усложняя определение фокуса авторской позиции, которая, как и всегда у Чехова, не заявлена напрямую, но ещё более обычного затуманена, скрыта.

Повествователь, известный живописец, предстаёт перед читателем в момент душевной неустроенности, пассивного и тоскливого созерцания жизни. «Обречённый судьбой на постоянную праздность, я не делал решительно ничего», – признаётся он (С. IX, 174). Герой случайно попадает в незнакомую усадьбу, где издали видит двух очаровательных молодых хозяек, а позднее знакомится с ними.

Частые визиты в усадьбу Волчаниновых меняют душевное настроение художника. Он привыкает к обществу милых, интересных людей: сестёр Лиды и Мисюсю, их матери Екатерины Павловны. Но постепенно, на фоне растущей симпатии героя к Мисюсю, формируется противостояние его и старшей сестры, Лидии.

Описывая насыщенную деятельность Лиды, её монологи убеждённой последовательницы земского движения, художник делает однозначный вывод: «Я был ей несимпатичен. Она не любила меня за то, что я пейзажист и в своих картинах не изображаю народных нужд и что я, *как ей казалось* (курсив везде мой – О.Г.), был равнодушен к тому, во что она так крепко верила» (С. IX, 178). Хотя чуть ранее сам художник признаётся: «Это была живая, искренняя, убеждённая девушка, *и слушать её было интересно...*» (С. IX, 177). Продолжая уверять себя, что он неприятен Лидии, герой домысливает: «...По её тону *было заметно*, что мои рассуждения она считает ничтожными и презирает их» (С. IX, 185).

Художник, уверенный в изначальной неприязни к нему Лиды, не просто испытывает раздражение – он постоянно демонстрирует его, проявляя порой откровенную бестактность: «...Она [Лидия] *никак не выражала своего нерасположения ко мне*, но я чувствовал его и, сидя на нижней ступени террасы, испытывал раздражение и говорил, что лечить мужиков, не будучи врачом, значит обманывать их и что легко быть благодетелем, когда имеешь две тысячи десятин» (С. IX, 178).

Таким образом, психологический барьер между рассказчиком и Лидией возникает по причине предубеждённости, взаимного ошибочного толкования ими отношения друг к другу; причём инициатором конфликтного восприятия является именно художник, а не Лидия. Он сам передаёт эту последовательность в описании одной из стычек: «Я почувствовал раздражение. <...> Моё раздражение перedalось и ей...» (С. IX, 183).

Однако были ли у героя действительные причины предполагать, что Лидия испытывает к нему антипатию? Обратим внимание на некоторые особенности поведения Лиды. Именно она проявляет инициативу знакомства с художником, когда приезжает в усадьбу молодого помещика Белокурова «...с подписным листом просить на погорельцев» (С. IX, 175). Существо дела Лида излагает, не глядя на собеседников. Затем, «давши нам подписаться, она спрятала лист и тотчас стала прощаться.

– Вы совсем забыли нас, Пётр Петрович, – сказала она Белокурову, подавая ему руку. – Приезжайте, и если *monsieur N.* (она назвала мою фамилию) захочет взглянуть, как живут почитатели его таланта, и пожалует к нам, то мама и я будем очень рады» (С. IX, 175).

Все детали этого небольшого эпизода: торопливая манера, несмелость взгляда, стремление сообщить о важном «под занавес», как

бы невзначай, неупоминание о сестре – всё говорит о желании Лиды скрыть свой интерес именно к живущему у Белокурова знаменитому столичному живописцу. Важно, что Лида, хоть и косвенным образом, в 3-м лице, но всё же причисляет себя к почитателям его таланта, т.е. первоначально ни о какой «идейной антипатии» к художнику с её стороны здесь нет и речи.

В дальнейшем те же сдержанность, неумение свободно общаться – заметны в поведении Лидии неоднократно. Она, безусловно, надеется на интерес к своей непростой деятельности (а значит – и к себе), но опасается столкнуться с пренебрежением и потому постоянно «упреждает» собеседника: «Извините, я всё забываю, что для вас это не может быть интересно» (С. IX, 183). Герой же и в самом деле начинает нападать именно на земскую деятельность, грубо обесценивая всё, что составляет для Лиды основу её жизни и мироощущения.

Молодая одарённая и целеустремлённая девушка ждала совсем другого отношения к себе, основанного на жизненно необходимом для неё чувстве – уважении. Не встречая этого чувства со стороны небезразличного ей мужчины, она глубоко страдает и по-своему пытается это скрыть: «Лидия... говорила больше с Белокуровым, чем со мной...» (С. IX, 176); «Торопясь и громко разговаривая, она... с деловым, озабоченным видом ходила по комнатам, отворяя то один шкаф, то другой, уходила в мезонин; её долго искали и звали обедать, и пришла она, когда мы уже съели суп» (С. IX, 180).

Многие исследователи склонны видеть в таком поведении героини признаки натянутости, показной деловитости, чуть ли не ханжества. Так, В.И. Тюпа отмечает: «Лидия Волчанинова – натура активная, деятельная, характер её – результат сознательного самоопределения, выбора жизненной программы, социальной позиции. Характер этот не может не вызвать уважения, но он чрезмерно демонстративен, что создаёт ощущения его неорганичности, затаённой неадекватности, искусственности, “заёмности”» [Тюпа 1989: 37].

Приблизительно так же воспринимают Лидию и художник, и родные, и окружающие: «железная леди», чуждая радостям жизни. Но позволим себе предположить, что искусственность, натянутость, проявляющиеся иногда в поведении Лидии, её «зацикленность» на общественной деятельности есть не что иное, как признаки глубочайшей закомплексованности, а возможно даже – попытка психологического «бегства» от осознания невозвратности своей уходящей молодости и неустроенности личного счастья.

Мать Лиды, Екатерина Павловна, делится с художником своими тревогами по поводу дочери: «Она замечательный человек <...> Хотя, знаете ли, я начинаю немножко беспокоиться. Школа, аптечки, книжки – всё это хорошо, но зачем крайности? Ведь ей уже двадцать четвёртый год, пора о себе серьёзно подумать. Этак за книжками и аптечками и не увидишь, как жизнь пройдёт... Замуж нужно» (С. IX, 181).

Несомненно, это же беспокойство Екатерина Павловна высказывала и Лидии, и, разумеется, не раз. Невероятно предположить, чтобы сама Лидия не задумывалась об этом. Но на что могла бы она всерьёз надеяться, если, по словам художника, «...Волчаниновы жили в деревне безвыездно, лето и зиму...» (С. IX, 176), круг их общения был невероятно узок, шансы устроить личную жизнь для яркой, незаурядной девушки – абсолютно символичны. В этих условиях появление в «доме с мезонином» столичного модного художника – событие «из ряда вон», взволновавшее настроения, мечты и надежды молодых обитательниц дома. Однако «виновник торжества» избирает для себя стратегию безжалостных нападков на старшую сестру, словно испытывая предел её психологической прочности.

Даже Мисюсь начинает улавливать неуместность постоянных пикировок героя с Лидией; их неуважительный тон беспокоит её:

«– Но скажите... скажите, почему вы с ней всё спорите? Почему вы раздражены?

– Потому что она неправа.

Женя отрицательно покачала головой, и слёзы показались у неё на глазах.

– Как это непонятно! – проговорила она» (С. IX, 180).

К самой же Мисюсь у героя возникают, на первый взгляд, другие чувства. Они очень похожи на любовь. Художник легко и свободно проводит время в прогулках и разговорах с ней. Сам он так говорит о том, что их объединяло: «Женя *думала*, что я, как художник, знаю очень многое и могу верно угадывать то, чего не знаю. Ей *хотелось*, чтобы я ввёл её в область вечного и прекрасного, в этот высший свет, в котором, *по её мнению*, я был своим человеком <...> Она слушала, *верила* и не требовала доказательств» (С. IX, 180).

Герой нигде не оговаривает, что *то, во что верила Женя*, существовало на самом деле в его личности, характере, мировоззрении. Он словно убегает от пронизательного взгляда Лиды (которая постепенно начинает понимать его лучше, чем бы ему того хотелось) в призрачный мир Жениной мечты, где он существует в образе всеведущего гения.

Нет оснований подозревать рассказчика в том, что он не испытывал к Жене симпатии или даже более того. Общение с ней действительно наполняло его душу самыми светлыми переживаниями. Однако сама душа его при этом оставалась прежней: мрачной, исполненной озлобления. Мисюсь нужна художнику как внешний, на время отвлекающий фактор; в её отсутствие он погружается в исходное состояние и, чтобы избежать этого, старается удержать её рядом: «Мне стало жутко от мысли, что я останусь один, раздражённый, недовольный собой и людьми» (С. IX, 188).

Намерение Жени всё рассказать о свидании маме и Лидии художник воспринимает на удивление безучастно. Но если для героини это естественное (хотя и несколько детское) продолжение духовного единства с матерью и сестрой, то для художника это, скорее, некая апатия, беспечность, граничащие с равнодушием к своему чувству.

На следующий день герой узнаёт от Лиды о внезапном отъезде Екатерины Павловны и Мисюсь. Такой поворот событий однозначно трактуется как месть со стороны Лидии: накануне художник и она схватываются в яростном споре, в котором переплетаются и идейная несовместимость, и максимально созревшая личная антипатия. Тема спора – земская деятельность. Позиция Лиды – «...нужно же делать что-нибудь!» (С. IX, 185). Позиция художника – полное отрицание смысла работы земств, да и работы вообще. Безжалостно критикуя «малые дела», которым посвящена жизнь Лидии, он не только косвенно задевает её, но и прямо обвиняет в усилении страданий и беспросветного угнетения народа.

Спор художника и Лидии оставляет тяжёлое впечатление. Определённая доля правды есть в словах каждой из сторон, но герои не ищут этой правды, уходя в область бескомпромиссного и потому бесплодного конфликта. Особенно странное ощущение производит речь художника. Формально возвышаясь до высоких философских обобщений, он облакает свои мысли в такую грубую и откровенно нелогичную форму, проявляет такое неуважение к своему оппоненту, что поневоле отталкивает от своей «правды» даже тех, кто готов был бы с ней согласиться. Как отмечает А.П. Чудаков, «анализируя содержание идей героя “Дома с мезонином”, обозреватель одесской газеты писал: “Г. Чехову угодно было вложить эти высокие мысли в уста столь жалкого и духовно скудного субъекта, что они теряют не только всякое серьёзное значение, но даже как будто профанируются”» [Чудаков 1986: 292].

На уровне «идей» позицию художника в споре анализировать не представляется возможным, т.к. герой не обладает сложившимся мировоззрением, системой взглядов. Высказанные им тезисы – это, скорее, эмоциональный взрыв, спровоцированная конкретной ситуацией попытка возразить любой ценой на доводы собеседника.

Идейный «антагонизм» героя неубедителен хотя бы потому, что он противоречит всей истории взаимоотношений рассказчика с объектом, название которого вынесено в заглавие произведения. Художник длительное время приходил в этот необыкновенный Дом, словно притягиваемый магнитом, и был в восхищении от его обитательниц, чувствовал, как постепенно развеивается его мрачное настроение, оттаивает его душа. До тех пор, пока можно было пассивно потреблять исцеляющую атмосферу «дома с мезонином», художник настойчиво посещает Волчаниновых. Но как только он чувствует, что его личность начинает соединяться невидимыми нитями с другой душой, другой личностью, что его судьба может переплестись с другой судьбой, он не выдерживает этого испытания. Причина «взрыва» и спора с Лидией в том, что с приходом новых чувств и светлых ощущений герой не изменился внутренне, не проделал необходимой духовной работы, не почувствовал своей ответственности за прикосновение к внутреннему миру другого человека; его тяготит прежнее негативное отношение к жизни. Герой напоминает здесь отчасти своих литературных предшественников: Онегина, который после получения письма Татьяны зло и неадекватно мстит восторженному Ленскому за свои личные разочарования и неспособность полюбить, и Печорина, который перекладывает ответственность за омертвелость своей души на судьбу, рок, фатум.

Для понимания этой идеи крайне важно попытаться сопоставить «Дом с мезонином» и другой шедевр Чехова – рассказ «Дама с собачкой», который, по словам З. Паперного, «...хочется назвать даже не рассказом, а маленькой великой книгой» [Паперный 2002: 38].

После расставания с любимой женщиной герой произведения Гуров не может жить так, как прежде. Неотступно возникающий в его сознании образ Анны Сергеевны не позволяет ему вновь погрузиться в механическое существование, в привычный пошлый быт. Именно этот *новый формат* существования личности Гурова подтверждает, что чувство, переживаемое им, – истинная любовь. Преображение героя настолько глубоко, что выходит за пределы пассивных мечтаний и «благих порывов». Любовь побуждает его к совершению настоящего поступка: Он едет к Ней.

«В “Даме с собачкой” любовь – не просто “любит – не любит”, а всё или ничего, жизнь или смерть. Хотя так громогласно и решительно нигде не сказано. Если Гуров не поедет сейчас же в город С., не увидится с Анной Сергеевной – задохнётся» [Паперный 2002: 36–37].

Стремление отойти от пошлого существования и во что бы то ни стало разыскать Анну Сергеевну дарит Гурову духовное переживание; неистовая жажда счастья материализуется в его судьбе.

Не только в рассказе «Дама с собачкой», но и в других своих произведениях о любви Чехов показывает – через, казалось бы, обычные, повседневные эпизоды – огромную преобразующую силу этого чувства. Герои кардинально меняют свою жизнь и отныне смотрят по-другому на всё, что происходит в их судьбе. «Они... чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих», – пишет автор о Гурове и Анне Сергеевне (С. X, 143).

Можем ли мы сказать то же о героях рассказа «Дом с мезонином»? Ни художника, ни Мисюсь не изменило то чувство, которое их связывало, – так была ли это любовь?

М.Л. Семанова отмечает: «Нерешительность, пассивность просвечивают... в личных чувствах художника. В них нет энергии любви. <...> И слишком быстро наступает «отрезвление», овладевает им «будничное настроение», «по-прежнему становится скучно жить». Возможная встреча с Мисюсь, возможное счастье («Мисюсь, где ты?») представляются герою не итогом поисков и борьбы за них, а даром каких-то сторонних сил: “Мне почему-то начинает казаться, что мы встретимся”» [Семанова 2006: 167–168].

Все персонажи рассказа: Мисюсь, художник, Екатерина Павловна, Белокуров – удивительно, подчёркнуто пассивны. Мотив «поиска счастья» воплощён только в образе Лидии. Лишь она одна пытается найти удовлетворение в служении ближнему, в активной работе, в своей первой, такой неудачной любви. Нельзя сказать, чтобы эти поиски были вознаграждены сполна; они не лишены разочарований, но героиня, томимая «духовной жаждою», всё же идёт по этому пути.

К сожалению, образ Лидии Волчаниновой «прочитывается» только как олицетворение внешней разрушительной силы в романтической истории любви героя и Мисюсь. Так, например, В.А. Богданов утверждает, что «...вводя Лидию в сюжетное действие, Чехов поступает даже одним из законов своей поэтики! Изображая конфликтные столкновения, Чехов... исключал обычно из состава действующих

лиц “злодеев”, то есть героев, чья преступная или ложно направленная воля приносила несчастья другим героям. <...> Но в рассказе “Дом с мезонином” художник и Мисюсь жертвы не обстоятельств, а властной, самоуверенно решительной Лидии Волчаниновой. Это она, сознательно и расчётливо, разбивает счастье влюблённых» [Богданов 1986: 125].

Другие критики даже отказывают Лидии в праве быть личностью: «...Едва ли найдётся хоть один эстетически чуткий читатель, чьи симпатии оказались бы на стороне Лиды. И причина этого как раз в том, что праздность, утопизм художника и Мисюсь личностны, а деловитость, серьёзность, неколебимая “правильность” Лиды резко характерны, но лишены в глазах автора личности» [Тюпа 1989: 37].

Подобные цитаты можно приводить и далее, но, обращаясь к самому произведению, мы не можем не заметить, что образ Лидии не соответствует этим предвзятым и прямолинейным оценкам. На фоне предельно безынициативных, не стремящихся познать полноту жизни персонажей старшая из сестёр Волчаниновых представляет собой тот «чеховский» тип человека, который выведен в большинстве его произведений и которого отличают душевная неуспокоенность, стремление к идеалу, поиск счастья.

Лидия ищет счастья не только для себя, но и для своей младшей сестры Жени (Мисюсь); их связывают действительно глубокие сестринские чувства, духовное родство, искренняя дружба. В финале рассказа, отправляя сестру в другую губернию, а затем и за границу, Лида стремится оградить её юное впечатлительное сердце от влияния человека, не способного стать для женщины опорой в жизни, легко губящего светлые чувства в душах других людей только потому, что его душа полна ленивого мрака. Для Жени открываются новые возможности, новые впечатления; другие города и страны – это возможность свободного и разнообразного общения, познания действительности и поиска своего пути. Лидия делает для сестры то, что должна была бы сделать мать, Екатерина Павловна, если бы та не была столь инфантильна; сама же она остаётся в Шелковке, как бы *ставя крест* на своём личном счастье после надломившего её знакомства с художником и продолжая *нести крест* своего долга – общественного служения, земской деятельности.

Подчеркиём: на наш взгляд, главная причина финального решения Лидии – не ревность, зависть или природная жесткость, а стремление уберечь дорогую ей сестру от общения с человеком, не способным

любить; человеком, который с лёгкостью может перенести на хрупкую женскую душу весь негатив своего внутреннего мира: обиды на жизнь, неудовлетворённость личных амбиций, капризный инфантилизм. «Дом с мезонином» становится здесь образом-символом. За кощунство – оскорбление женщины, главной «хранительницы очага» – он мстит художнику изгнанием.

Признанное чеховское искусство детали ярко выражается в рассказе не только напрямую, но и через искусство «детали-фразы». Это реплика Лидии, диктующей ученице крыловскую фразу: «Вороне где-то Бог послал кусочек сыру...». Многократное повторение героиней «крылатого» выражения, на разный манер – по частям, с растяжкой гласных, с середины, с конца и снова с начала – не случайно; эта гениальная находка Чехова с имитацией диктанта настойчиво подчёркивает ощущение утраты, опустошения и словно бы задаёт вопрос: должным ли образом мы распоряжаемся теми шансами на счастье, на спасение своей души, которые посылает нам Бог?

В заключение отметим, что тема любви в творчестве Чехова – одна из центральных и раскрытие её на страницах чеховских произведений отличается глубокой реалистичностью и многозначностью. Автор не изображает надуманные «страсти», не пытается увести читателя в мир экзотических фантазий; герои его новелл, рассказов, повестей, драм – обычные люди, ищущие своё место в жизни, свой «кусочек счастья».

«...В зрелом творчестве Чехова “тёмная”, “загадочная” любовь – тема периферийная. <...> Чехов поэтизирует любовь, одухотворённую мечтой о новых формах жизни, о торжестве правды и справедливости в человеческих отношениях. В чеховском понимании и изображении подлинная любовь сливает органически личные и надличностные переживания и стремления, придаёт человеку гармоническую цельность, позволяет ему полнее и ярче проявлять свои духовно-нравственные, психологические и волевые способности. <...> Писатель рассказывает о том, как внутренне перерождается личность...» [Богданов 1986: 119, 121].

Рассказав эту довольно грустную историю – не о любви, а лишь о «призраке» чувства, принятом за любовь, – автор, как и в других своих произведениях, показывает недостижимость абсолютного счастья и его долгой фиксации в жизни человека, но одновременно утверждает насущную необходимость стремления к такому счастью, попыток вырваться из круга рутины и пошлости, обрести душевное и духовное спасение в любви. Для Чехова невозможность

достижения абсолютного идеала никогда не означала пассивного отказа от стремления к этому идеалу, от поиска своей личностной реализации и духовного единения в любви с тем, с кем предназначила быть вместе судьба.

Литература

1. Богданов В.А. Лабиринт сцеплений: Введение в поэтику и проблематику чеховской новеллы, а шире – в искусство чтения художественной литературы. М., 1986.
2. Паперный З. Тайна сия... Любовь у Чехова. М., 2002.
3. Семанова М.Л. Рассказ А.П. Чехова «Дом с мезонином» // Чехов А.П. Рассказы (Подробный комментарий, учебный материал, интерпретации). М., 2006.
4. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.
5. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986.

Л.А. Дягилева (Екатеринбург)

**А.П. ЧЕХОВ В ВОСПРИЯТИИ В.В. РОЗАНОВА
(СТАТЬЯ «А.П. ЧЕХОВ»)**

В.В. Розанов известен как неординарный мыслитель, разработавший оригинальный феноменологический метод органически-целостного понимания сущности явлений – феноменов. Переходя в интерпретационном поле в сферу художественно-образного повествования, Розанов сотворяет необычно сложные, синтетические по своей природе образы тех феноменов, которые попадают в поле его зрения. Подобная мыслительная процедура осуществляется и в статье «А.П. Чехов». Ее концепция неуловима: сюжет дробится на частности и подробности, повествование рассредоточивается по различным нарративным инстанциям, пространственно-временная структура распадается и не выстраивает соответствующих парадигм. Следовательно, чтобы уловить то, как формируется интерпретационный образ Чехова, необходимо проследить за «капризной» авторской логикой на различных текстовых уровнях, объединенных единой модальностью.

Остановимся на проблеме пространственно-временного плана текста статьи о Чехове и его повествовательно-субъектной структуре. В статье совмещается несколько типов как пространства, так и времени. Модель событийного пространства, как это представляется, имеет здесь концентрическую структуру с несколькими центральными элементами – образами и мотивами. Это, как правило, какое-то незначительное на первый взгляд событие: случайно услышанный отрывок диалога, воспоминание автора или кого-то из современников Чехова, строка из произведения. От этих точек как бы кругами расходится авторская рефлексия, выстраивая конструкции параллельных и в то же время пересекающихся между собой смыслов, вследствие чего мысль приобретает сферическую форму и становится очевидно, что пространство текста не линейно – оно *интерферентно*. Такое явление имеет место в физике, когда в некоей однородной, одинаковой во всех

направлениях среде несколько точечных источников возбуждают сферические волны и в какой-то произвольной точке пространства может произойти *наложение волн*: каждая точка среды, куда приходят волны, принимает участие в колебаниях, вызванных каждой волной в отдельности, не взаимодействуя друг с другом и распространяясь независимо друг от друга.

Проиллюстрируем данное суждение несколькими фрагментами текста. Начнем с отрывка, которым открывается статья. Здесь дается небольшая пейзажная зарисовка Швейцарии: «Голубые озера, голубой воздух, – панорама природы, меняющаяся через каждые десять верст ... – все занимательно и волшебно с первого же взгляда. Это – Швейцария» [Розанов 1995: 474. Далее цитаты даются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках]. Читатель с первых строк статьи погружается в пространство «гениальной природы», которая должна была бы рождать «гениальных людей».

Однако, как пишет Розанов, эту страну населяют «человекообразные буйволы», «веселые, а здоровье такое, что нужно троих русских, чтобы сделать одного швейцарца». Внешне они поражают своей мощью: «В Женеве, на общем купанье, я был испуган спинами, грудями, плечами мужчин» (474). Причина их душевного «сна», по Розанову, в том, что нет смысла «иметь душу, когда природа вокруг них уже есть сама по себе душа, психея; человеку остается только иметь глаз ... чтобы глядеть, восхищаться, а к вечеру – засыпать» (474). Жизнь швейцарца – это «восхищение и сон» (474), а если жизнь «восхищение и сон», то «зачем... история? Зачем ... поэзия? Зачем музыка? У них есть красивые озера» (475).

Далее идет авторское рассуждение, о том, что «история» и «поэзия» возникают из «разлома, крушения, болезни, страдания». Так, «Книга Иова» является образцом «истории, действительности», востребованной «в течение тридцати веков». Только страдания позволяют создавать бессмертные произведения, какова «Книга Иова», в которой «гораздо больше жизни, души, силы, действительности, нежели было всего этого в самом Иове» (474). Русская действительность есть именно такая «страдательная», «болезненная» действительность.

Пространство европейского мира маркируется также мини-историями – историей Дрейфуса и историей некоего европейца, которого вызволяет из сахалинской ссылки вся европейская общественность. Пространство же русского мира описывается через сюжет чеховской повести «Бабы». История крестьянской семьи,

схематически трансформированная, приобретает в трактовке Розанова символическое значение и воспринимается как образ русской души, русской судьбы, чудесным образом сочетающей трагизм с покорностью, грех с всепрощением.

Время в статье «А.П. Чехов» так же замечательно совмещением разных его типов. Первый тип – субъективно-индивидуальное время, когда автор то удаляется в свои воспоминания, в прошлое, то, находясь в том же пространстве воспоминаний, подключает настоящее, перенося в него и читателя: «...единственное место гулянья было кладбище. И я помню, с молодой женой, только что повенчавшись, ходили гулять туда» (475) – это прошедшее время. Но тут же «внедряется» настоящее: «А молодому хочется жизни... “Ну, какая жизнь в России”. Посопим» (475), или «запахиваешься туже, в пальто, в шубу, – смотря по времени года. Идешь с кладбища домой. Скидываешь пальто...» (475). Второй тип – универсальное, библейское время – время общечеловеческих смыслов, вечных ценностей человеческого бытия. Третий тип – тип исторического времени, его символом становится Колизей, тема которого возникает в эпизоде пребывания Чехова в Риме. Здесь Розанов размышляет об относительной ценности для Чехова культурных памятников и безотносительно ценности жизни как таковой во всех ее проявлениях, порой, может быть, самых низких.

Пространство и время у Розанова дискретны, автор стремится разрушить их границы, масштабно расширяя эти образы. Не озабочиваясь повествовательной логикой, автор перемещается из Москвы в Рим, сделав центром своего повествования рассказ «одного человека, близко знавшего и горячо любившего» А.П. Чехова, свидетелевавшего о том, что Чехов в Москве любил гулять на кладбище, а в Риме, вместо осмотра Колизея, поехал в «дом терпимости» (477). Здесь, таким образом, в рамках прошедшего и давно прошедшего времени заключается живой рассказ, длящийся в настоящем, что создает эффект переключения частного события в универсальный план.

Относительно субъектно-повествовательной структуры статьи следует отметить ту же разноуровневость, каковая наблюдается в пространственно-временной поэтике. В пределах статьи комбинируются несколько типов субъектно-повествовательных структур, что весьма характерно для текстов Розанова. Первый тип – это собственно рассуждения автора от 1-го лица. К этому типу принадлежат воспоминания и рассуждения о предпосылках творчества: «И я еще

думал и думал... Смотрел и смотрел... Любопытствовал и размышлял» (474). Фрагменты авторской речи довольно плотны – это картинка, после которой идет тезис, открывающий рассуждение; темп в этих частях текста замедляется, графическая структура абзаца цельная. Например, после зарисовки природы Швейцарии автор задает вопрос: «Откуда же взяться человеку, как не из природы?» (474) – и, опираясь на этот тезис, начинает наполнять текст различными смыслами. Здесь доминирует я-субъект, рассуждение всегда ведется от первого лица, используются такие формы, как: «думал», «рассуждал», «смотрел», «размышлял», «представлял» (474) и т.д.

Второй тип – коллективный голос, звучащий за пределами авторской зоны:

Сегодня – восхищение и сон...

Завтра – восхищение и сон...

Послезавтра – восхищение и сон.

Всегда – восхищение и сон (474)

Этот тип представлен внутрисубъектным диалогом, когда повествователь раздваивается, ставит вопрос, декларируя некий принцип, и, перемещаясь на другую позицию, отвечает сам себе, заявляя иногда вещи прямо противоположные, например: «Иов, положим, промучился в прокаже тридцать лет. Да, страшно! Ярко! Потрясает! Льешь слезы. Однако умер, и все умерло» (474). В данном случае рассуждения предельно обобщены, это безличные, или неопределенно-личные предложения, в которых доминируют наречия, междометия, существительные среднего рода: «страшно», «ярко», «увы», «умерло» (474) и т. д.

Как правило, реплики здесь оформляются как отдельные, короткие абзацы (см. «Сегодня – восхищение и сон...»), иногда они включаются и в общий авторский текст, но в этом случае это короткие, в основном восклицательные предложения: «Да, страшно! Ярко! Потрясает!» (474). Такие реплики убыстряют темп текста за счет парцелированных конструкций, восклицаний и вопросов.

Третий тип – это реплики «авторов-корреспондентов» [Грякалов 2006: 104]: «И пройдет прохожий и скажет: “Я никогда не видал такого дерева”. И окрестные люди говорят: “Ни у кого нет этого, что у нас...”» (475). Каждая из этих реплик переключает читателя статьи из индивидуального пространства автора в общее пространство коллективного бытия. Разнородные пространства вступают между собой в сложный, противоречивый диалог, создавая принципиально незавершенный образ мира.

Третий тип повествовательных фрагментов, как правило, тоже ведется от первого лица: «я никогда не видал», но они оформляются как прямая речь с указанием говорящего: «И окрестные люди говорят...» (475). Здесь темп варьируется, иногда он бывает высокий, когда встречаются парцелляции и восклицания, иногда приближен к авторскому темпу (см. «И пройдет прохожий и скажет...»).

Автор-повествователь свободно курсирует в речевом пространстве текста, то погружаясь внутрь себя, то обращаясь к коллективным голосам или конкретным носителям мысли. Критик комбинирует различные дискурсы, порождая на их пересечениях все новые и новые смыслы.

Фигура Чехова оказывается на скрещении разнонаправленных смыслов, в семантико-феноменологическом поле антиномических образов, сюжетов, историй: «Тиха Русь. Гладка Русь. Болотцем, перегномом попахивает, а как-то мило все» (482), здесь «все закругляется во что-то доброе и милое. Мила наша Русь круглостью» (480). «Кому мило? Кто это рассказывает, – тому мило, кто это видит, – тому мило, да, по правде, и всем нам мило» (482). В контексте философии насыщенной авторской мысли, которая, однако, не формируется теоретически и не приобретает логически завершенной формы, Чехов – феномен уникальный в истории русской литературы, поскольку он органически ощущает корневые начала национального бытия, во многом иррациональные и таинственные: «Чехов, – пишет Розанов, – есть бесконечность, – бесконечность нашей России» (482).

Литература

1. Розанов В.В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях. М., 1995.
2. Грякалов А.А. Понимание и письмо: опыт В.В. Розанова // Вопросы литературы. 2006.

А.А. Ершова (Казань)

А.П. ЧЕХОВ И КАЗАНСКИЙ ЧИТАТЕЛЬ НАЧАЛА XX ВЕКА

Начало XX века – период, когда литература стала неотъемлемой частью общественной жизни. Это связано со многими факторами: формированием массовой культуры, демократического читателя, бурным развитием периодики и пр. В этом контексте литературные репутации писателей формировались во многом под влиянием вкусов читателей, широкой публики, в том числе и провинциальной.

Очень активным был читатель южный – одесский, ростовский, о чем свидетельствует и пресса этих регионов. Отношение к Чехову читателей ростовских и таганрогских газет исследовано, например, Л. Громовым. Но еще одним культурным центром была Казань, университетский город с большими культурными традициями.

Литературно-критический материал казанских периодических изданий особым образом формировал литературные вкусы казанского читателя. Именно благодаря обсуждению, знакомству с именами не только русских, но и западноевропейских писателей читатель проявлял интерес к литературе, у него складывалось собственное впечатление от произведений. Это подтверждают газетные материалы о посещении казанцами библиотек (спрос, главным образом, был на Гоголя, Пушкина, Толстого, Некрасова, Островского), выборе ими книг для чтения (в книжном магазине А.А. Дубровина продавались произведения Пушкина, Гоголя, Толстого, Тургенева, Ж. Верна, Г.Х. Андерсена и др.), о проведении литературных вечеров, публичных литературных лекций (публичная лекция Н.Н. Булича о Достоевском, «чтения» Н.К. Невзорова о Тургеневе, Толстом, Островском и др.), организации театральных постановок по произведениям русских и зарубежных писателей. Так, ещё в 1872 г. «Камско-Волжская газета» сообщала, что «... у местной публики <...> *театральные интересы* занимают весьма видное место...»,

свидетельством чему служат обсуждаемые на страницах местных изданий постановки «Горя от ума» Грибоедова, «Грозы» Островского, «Ревизора» Гоголя и др.

Разнообразие интересов казанской публики, активно включавшейся в литературную жизнь, давало ей возможность считать себя равноправным участником литературного процесса. Конечно, возможности читателя оценить художественную сторону произведения не всегда были высоки, однако такая особенность русской литературы, как ее публицистичность и общественно-социальная направленность, позволяла читателю узнавать себя. «Литературу можно назвать старшей сестрой читателя, к которой он обращается с разъяснениями своих недоразумений с уважением, вызываемом старшинством умственного развития» [И. 1887], – писал в 1887 году «Волжский вестник».

Литературный вкус читателя определял не только печатавшийся в газетах и журналах материал, но и сама подборка выписывавшихся казанскими библиотеками периодических изданий. В основном это были столичные издания – ежемесячные и еженедельные журналы, приложения к ним, газеты («Отечественные записки», «Вестник Европы», «Дело», «Гражданин», «Русский вестник», «Санкт-Петербургские ведомости», «Московские ведомости», «Русский мир», «Биржевые ведомости», «Новое время», «Неделя» и др.). Их строго столичное мнение не всегда удовлетворяло казанского читателя, для которого был важен «провинциальный» взгляд. «Камско-волжская газета» была убеждена, что именно через провинциальные издания литература найдет своего читателя: «С развитием нашей провинциальной жизни провинциальная пресса должна будет играть в ней видную роль, ей суждено оживить и воскресить нашу провинцию. И только при помощи ее литература вообще получит значение для нашего народа» [Провинциал 1873].

Популярность того или иного писателя в Казани была обусловлена многими факторами – доступностью произведения (его наличием или отсутствием), популяризаторской деятельностью (жены писателя, знакомых из Казани), обсуждением на страницах столичных и местных периодических изданий.

Материалы казанских периодических изданий (обзоры поступающих в библиотеки и книжные магазины Казани книг, разборы и обсуждения литературных произведений и т.д.) свидетельствуют о том, что при весьма активном обсуждении, анализе, разборе произведений современной читателю литературы, признании таланта того или иного писателя абсолютное лидерство было за Н.В. Гоголем и А.С. Пушкиным.

Но в 1890–1900-е годы вслед за ними идет А.П. Чехов.

Материалы о Чехове, будучи, несомненно, чрезвычайно интересными с историко-литературной точки зрения, увы, почти не исследованы. Между тем они приоткрывают завесу восприятия творчества и личности Антона Павловича провинциальным читателем, на их примере можно выявить масштабы чеховского влияния на читателя после смерти писателя.

Вопрос взаимодействия Чехова и провинциального читателя рассматривался ранее в работах Л.П. Громова, С.В. Глушкова и других ученых. Исследование казанских газет поможет найти общие закономерности в восприятии Чехова провинциальным читателем, уточнить многие литературоведческие представления о том, как формировалась литературная репутация Чехова.

В казанской печати имя Антона Павловича появляется уже в 1888 году в газете «Волжский вестник» в литературно-критических этюдах А. Уманьского. Автор газетного материала анализирует рассказы молодого Чехова с позиции рядового читателя, который «несколько лет тому назад, просматривая от нечего делать номер одной юмористической газетки (помнится “Осколков”)» наткнется на небольшой рассказ, подписанный именем «Чехонте». Далее он пишет о таланте А.П. Чехова, о его живом воображении, размышляет о книгах «Пестрые рассказы» и «В сумерках». В сто четвертом номере «Волжского вестника» напечатают продолжение этюдов, во второй части которых А. Уманьский рассматривает пьесу «Иванов» и называет ее «в целом неудачной», а рассказы Чехова сравнивает с карандашными набросками. На момент написания очерка в «Северном вестнике» печатают «Степь». Уманьский называет новое творение писателя «настоящей картиной масляными красками». Следует отметить, что слово «*талант*» встречается в первом очерке 5 раз, во втором – 3; слово «*дарование*» 3 раза в обоих очерках. А слово «*воображение*» – 19 и, соответственно, – 3 раза [Уманьский 1888: № 103, № 104]. Эта частота повторения – важный момент при восприятии личности Чехова. Не раз встретятся такие характеристики на страницах казанских газет и в начале XX столетия, подчеркивая незаурядный талант писателя. Однако в целом А. Уманьский, будучи представителем народнической критики, осудил Чехова за образ главного героя пьесы.

Но более всего, на наш взгляд, с провинциальным читателем Чехова сблизил театр, самый демократичный и доступный вид искусства того времени. В Казани были талантливые антрепренеры, собиравшие труппу из выдающихся актеров, ставились современные

пьесы. В конце XIX–начале XX вв. в прессе было немало статей о пьесах «Иванов», «Дядя Ваня», «Леший», «Три сестры», «Вишневый сад». Особенно много было заметок в связи с постановкой их на театральных подмостках. Именно театр напрямую, без посредничества критика, связал Чехова и читателей. Многие из тех, кто воспитывался на чеховских пьесах, впоследствии называли его учителем своего поколения.

Читатели не всегда писали хвалебные письма Антону Павловичу. Его обвиняли в том, что он показывает жизнь слишком мрачной. Строки из письма читательницы из Казани объединили и благодарных и упрекающих: «...Если только вдуматься во все то, что вы пишете, то можно или с ума сойти, или сделаться честнейшим человеком: другого исхода нет» [Письмо Гайкович]

В конце девяностых годов Чехов вновь, как и в начале восьмидесятых, противопоставляет провинцию и столицу. В произведениях этого периода российская глубинка предстает как носительница всех жизненных тягот. С.В. Глушков не случайно отметил тот важный факт, что из писем, которые приходили Антону Павловичу из провинции, многое нашло отражение на страницах пьесы «Три сестры». Пожалуй, это самое провинциальное произведение Чехова. Не осталась в стороне и казанская публика [Глушков 1993].

В статье «По поводу драматических пьес А.П. Чехова» А. Голяховский отмечает, что эпиграфом ко всем пьесам можно взять строки из последнего стиха надписи над воротами в ад: «оставь надежду всякий сюда входящий». Он подмечает, что «перед нами дефилируют различных родов и видов унылые люди» [Голяховский 1901: № 155]. Голяховский рассматривает Чехова как «писателя сумеречной жизни».

Следует отметить, что казанские авторы часто характеризуют чеховских героев как мрачных, без единого светлого пятна, серых, томящихся людей. Некто Х. в своей статье по поводу пьесы «Три сестры», напечатанной в газете «Волжский вестник», отмечает, что это «беспокойная пьеса». Сестры все время куда-то рвутся, им скучно жить, да и остальные персонажи не выглядят веселее и оптимистичнее.

Андрей размышляет: «Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны... Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который

возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только едят, пьют, спят, потом умирают ...родятся другие и тоже едят, пьют, спят <...>» (С. XIII, 181–182). Эта тирада помогает в создании особого настроения пьесы. X. задается вопросом, а можно ли вообще передать на сцене настроение «чеховских сумерек»?

Автор другой статьи в газете «Казанский телеграф», подписавшийся инициалами С.У., предваряя анализ пьесы «Дядя Ваня», отметил такую особенность письма Антона Павловича: «кто-то сказал о пьесах Чехова, что они представляют собою лишь либретто, музыку же должны создавать сами артисты. Это до некоторой степени верно» [С.У. 1903]. Он отмечает, что писатель не дает детальной характеристики образам, тем самым предоставляя некую артистическую свободу. Второй особенностью он считает настроение пьес. «Можно ли вообще передать на сцене манеру письма Чехова, который выбирает для характеристики своих героев ту или иную типичную черту или черточку, постоянно повторяет ее и как бы внедряет ее в воображение читателя, который сам воспроизводит остальные черты», – задается вопросом X. в статье по поводу «Трех сестер» Чехова [X. 1902].

Провинциальный зритель не мог не подметить новизну чеховского стиля. Пьесы дают определенную свободу творчества и восприятия. Каждый зритель, читатель, артист, режиссер трактует произведения по-своему. Можно предположить, что именно это свойство пьес сблизило провинциального зрителя с Чеховым. Казанская публика отмечала, что, несмотря на то, что часто чеховским пьесам предсказывали провал на провинциальной сцене, этого ни разу не произошло. На сцене казанского городского театра, как можно наблюдать по анонсам, регулярно публиковавшимся в прессе, пьесы Антона Павловича не просто ставились, а пользовались успехом. Более того, пьесы «играли» и на любительских сценах Казани. Пьесы Чехова по праву завоевали «провинциальную любовь». Можно смело утверждать, что не только актер жил на сцене, там же существовал и зритель.

15 июля (по старому стилю – 2 июля) 1904 год – «черная дата» в истории русской литературы. Скончался А.П. Чехов. После смерти писателя имя его многократно появляется в казанской печати. Интереснее всего, что встречается оно как отзвук восприятия Чехова публикой. И более того, можно проследить влияние творчества и личности Чехова на читателя и зрителя. Например, в «Казанском телеграфе» за 1912 год в анализе новой книги С.Л. Облеуховой делается акцент на то, что рассказы «Нежное сердце» и «Божье попущение» написаны в «чеховских тонах».

Любопытна заметка в рубрике «Казанского телеграфа» «Маленькая хроника» под названием «Нечто чеховское». В ней рассказывается в лаконичной форме о случае, который произошел в Батуме в 1914 году. Один генерал напечатал в типографии летучку и раздавал ее дамам и девицам. Приведем текст летучки:

«23 мая сего 1914 г.

Генерал-от-кавалерии Иван Сергеевич З., по случаю исполняющегося в этот день 50-летия со дня производства его в первый офицерский чин, будет принимать поздравления, и подношения личные или письменно и не только в сам юбилей, но и раньше, и позже его!

Подарки от дам и барышень не должны иметь существенной ценности (*valeur intrinseque*), а могут состоять из фотографических карточек с соответственной надписью, посвящений, стихов, рукоделий или же из частей предметов носимого туалета, как-то: ленточек, прошивочек, кружевца и прочего.

Для подносительниц это представит меньше заботы и хлопот, а для него такого рода подношения будут много приятнее, и дороже ценных.

Гор. Батум».

Естественно, что такое «письмо» сопровождалось шквалом негодования.

Этот случай вызвал ассоциацию с произведениями Чехова. Чехова воспринимали не только как писателя сумерек, обыденности, скуки жизни, но и как юмориста.

Многие фельетоны, посвященные современности, строились на использовании чеховских образов и мотивов – это показательный факт того, что Чехов стал частью русской жизни. Невозможно обойти стороной фельетон «Разбитое сердце», опубликованный в «Дневнике Казани» в № 18 за 1907 год и подписанный Ното novus. В фельетоне изложен разговор некоего Г. Гурьева и Бюрократии, которая просит его написать трагедию о ее судьбе. Бюрократия вышла замуж за народное представительство, но она несчастлива в своей семейной жизни. Она сравнивает себя с подстреленной чайкой из одноименной пьесы Чехова, которая летала над озером и «вдруг пиф паф, под белой грудкой сквозная рана...» Чайка падает к ногам охотников. Бюрократия предлагает Гурьеву написать трагедию в трех актах, с прологом и эпилогом. Пролог – «Чайка», I акт – «Мы попали в западню», II акт – «Холодная постель», III акт – «Прощай, мечты!» и эпилог, в котором Бюрократия предстанет состарившейся. Как много в этом фельетоне чеховского! Здесь не просто политика. Но

юмор, и сатира, и разочарования, и обыденность. Это ли не является наглядным примером того, насколько глубоко впитывал в себя чеховское творчество читатель? Настолько вдумчиво, что многие мысли нашли отражение на страницах периодической печати.

Мечтать... это важная характеристика чеховских героев. Все они о чем-то мечтают. К примеру, сестры Прозоровы мечтают о Москве, персонажи «Вишневого сада» о новой жизни. Но их мечтам не суждено сбыться. «Прощай, мечты!»

Мы представили только некоторые материалы, появившиеся в казанских газетах и помогающие наметить некоторые вехи формирования литературной репутации Чехова у провинциального казанского читателя.

Литература

1. Библиография // Казанский телеграф. 1912. № 5812.
2. Глушков С.В. А.П.Чехов и провинциальный читатель 1880 – 1914 гг. (Проблемы взаимодействия). Автореф. дис. ... канд.филол. наук. М., 1993.
3. Голяховский А. По поводу драматических пьес А.П.Чехова // Волжский вестник. 1901. № 155.
4. Громов Л.П. Антон Павлович Чехов в дореволюционной периодике Дона. Критико-библиографический обзор. Ростов н/Д, 1948.
5. И. Характерные черты журналистики минувшего года // Волжский вестник. 1887. № 5.
6. Нечто чеховское // Казанский телеграф. 1914. № 6266.
7. Письмо Ф.М. Гайкович Чехову, январь 1902. ОР ГРБ. Ф 439.40.6.
8. Провинциал. Литература и провинция. (Статистический очерк) // Камско-волжская газета. 1873. № 36.
9. С.У. «Дядя Ваня» сцены Чехова и «Провинциалка» ком. в 1д. Тургенева (Гастроли Далматова) // Казанский телеграф. 1903. № 3067.
10. Уманьский А. Литературно-критические этюды. Ан.П. Чехов // Волжский вестник. 1888. № 103.
11. Уманьский А. Литературно-критические этюды. Ан.П. Чехов // Волжский вестник. 1888. № 104.
12. Х. «Три сестры» // Волжский вестник. 1902. № 57.
13. Номо повус. Разбитое сердце // Дневник Казани. 1907. № 118.

Т.Б. Зайцева (Магнитогорск)

А.П. ЧЕХОВ В ДИАЛОГЕ С В. СОЛОВЬЕВЫМ

Чехову была близка философия всеединства В. Соловьева, его телеологическое представление о божественной мировой жизни, основанной на «полном равновесии, равноценности и равноправности между единым и всем, между целым и частями, между общим и единичным» [Соловьев 1999: 380].

Наиболее ярко мысль о взаимосвязи всего сущего выразилась в рассказе Чехова «По делам службы». «Какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует ... между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, всё полно одной общей мысли, всё имеет одну душу, одну цель» (С. X, 99), – убеждался на своем опыте главный герой рассказа. «Широко и ясно» разворачивается в сознании Лыжина затаенная мысль о том, что мир – это единый организм, «чудесный и разумный, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» (С. X, 99). «Все в природе влияет одно на другое, – писал Чехов в письме 30 ноября 1891 г. к Суворину в свойственной ему манере, полусерьезно-полушутя, – и даже то, что я сейчас чихнул, не останется без влияния на окружающую природу» (П. IV, 308).

Место Абсолюта, Бога у Чехова занимала природа. Справедливо наблюдение исследователя: «Чехов идет дальше, чем это позволяет его предшественникам традиционная религиозность – его “идея всеединства”, не теряя глубины и универсальности, отличается от соловьевской и проявляется в другой субординации отношений человека и природы – он видит в природе воплощение “человеческого” совершенства, чистоты и терпимости, признает и утверждает духовную первичность природы, и только ею проверяет и измеряет самого человека» [Калантаров 1996: 175].

Чеховские герои неизменно тянутся к миру природы, чувствуя и свою особенность, индивидуальность и глубокую загадочную связь

с природой, с таинственной общей жизнью: «Белые стены, белые кресты на могилах, белые березы и черные тени и далекая луна на небе, стоявшая как раз над монастырем, казалось, теперь жили своей особой жизнью, непонятной, но близкой человеку» («Архиерей». С. X, 187). Органическое переживание единства мира в моменты особого духовного потрясения (например, после всенощной службы под вербное воскресенье в рассказе «Архиерей») пробуждает в людях ощущение общности, гармонии и покоя: «все молчали, задумавшись, все было кругом приветливо, молодо, так близко, все – и деревья, и небо, и даже луна, и хотелось думать, что так будет всегда» (С. X, 187).

Красота природы служит чеховским героям важным нравственным ориентиром. Природа «может быть даже жестока – но все равно в конечном счете справедлива, содержит в себе печать закономерности, высшей целесообразности, естественности и простоты, часто отсутствующей в человеческих отношениях», – отмечает И.Н. Сухих [Сухих 1987: 160]. Так, в незаконченном рассказе «Расстройство компенсации» (1902–1903 гг.) чеховский герой думает «о том, что ненависть, которая ... так неожиданно овладела им, уже не оставит его и с нею придется считаться; она вносила в его жизнь еще новое осложнение и обещала мало хорошего. Но от елей, спокойного, далекого неба и от праздничной зари веяло миром и благодатью. Он с удовольствием прислушивался к своим шагам, которые одиноко и глухо раздавались в темной аллее, и уж не спрашивал себя: “Как быть?”» (С. X, 228).

Если красота присуща природе, можно верить, что и в мире человеческих отношений красота возможна, пусть в отдаленном будущем. Вот почему многих чеховских героев, таких, как Липу и Прасковью («В овраге»), при любых, даже самых страшных обстоятельствах не покидает надежда на то, что «как ни велико зло, всё же ночь тиха и прекрасна, и всё же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и всё на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (С. X, 165–166).

Забывая о законах мировой всеобщей жизни, человек подменяет их своими законами, несовершенными, преходящими, несправедливыми. Природа же живет иначе. «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. 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» (С. X, 133).

Следуя только своим интересам, человек разрушает окружающий мир и удаляется от истины. А разрушая мир, человек неизбежно разрушает самого себя. Ощущение единства мира для Чехова не означало отказа от собственной личности, уподоблению вещному или природному. Напротив, это ощущение должно было пробуждать в человеке чувство ответственности за все Целое, а значит, и за себя, поскольку каждый человек – отражение этого Целого и его неповторимая часть.

Из философии всеединства В.Соловьева органично вытекала его философия любви. Высший смысл любви для каждого человека – найти себя в истине, восстановить в себе образ Божий, стать живым отражением всемирной общности. Внимание В.Соловьева сосредоточено на идеальном смысле половой любви, который заключается в «действительном оправдании и спасении индивидуальности» через «действительное упразднение эгоизма» [Соловьев 1999: 350]. Философ возводил на пьедестал любовь платоническую: только такая любовь была способна, на его взгляд, осуществить на деле высшую задачу – «создать истинного человека, как свободное единство мужского и женского начала, сохраняющих свою формальную обособленность, но преодолевших свою существенную рознь и распадение» [Соловьев 1999: 356]; сочетать два ограниченных и смертных существа в «одну абсолютную и бессмертную индивидуальность» [Соловьев 1999: 359], воплощающую образ Божий. Философ не игнорирует физическую сторону любви, хотя плотская любовь всегда стоит для него на втором плане. Любовь, основанная на истинной духовности, перерождает, спасает плоть и способствует ее воскресению [См.: Соловьев 1999: 369].

«Романтическое чувство любви к женщине, вечная влюбленность, не омрачаемая и не ослабляемая никакими заботами, связанными с браком, рождением и воспитанием детей, с семейным бытом и его неизбежной прозой, – вот, по Соловьеву, реальный путь к преодолению греховности человека и преображению его природы» [Гайденко 2001: 36]. Философ жалеет, что действительность бесконечно далека от идеала: «На деле вместо поэзии вечного и центрального соединения происходит лишь более или менее продолжительное, но все-таки временное, более или менее тесное, но все-таки внешнее, поверхностное сближение двух ограниченных существ в узких рамках житейской прозы» [Соловьев 1999: 355].

В 1890-е годы начались дискуссии о половой любви, о браке. Чехов не мог не откликнуться на жгучие вопросы современности и, скорее всего, он был знаком с софиологическим трактатом Владимира

Соловьева «Смысл любви». «До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно, что “тайна сия велика есть”, всё же остальное, что писали и говорили о любви, было не решением, а только постановкой вопросов, которые так и оставались неразрешенными» (С. X, 66), – замечает Алехин, главный герой рассказа Чехова «О любви», предлагая свою постановку вопроса, соотносимую с собственно авторской позицией, но ей не равную. В.Б. Катаев предположил, что формулу любви «тайна сия велика есть» Чехову «подказала» статья Василия Розанова «Кроткий демонизм» [Катаев 1996: 70]. Однако эта цитата из Нового Завета употребляется и в четвертой статье цикла Владимира Соловьева «Смысл любви» (1892). Заметим, что в статье В. Розанова речь идет о божественной тайне супружеской любви, что вполне согласуется с изначальным библейским смыслом. «Тайна сия велика есть» – апостол свидетельствует о таинстве брака. В трактате же Владимира Соловьева формула становится определением половой любви вообще, именно в таком широком значении ее и использует главный герой чеховского рассказа «О любви».

Исследователи не раз обращали внимание на наименование усадьбы Алехина – Софьино. Это название сам Чехов упоминает несколько раз (С. X, 10, 56, 67, 69, 74). Лена Силард предполагает, что «что речь идет о легком, испытующем прикосновении к любимой идее Вл. Соловьева» [Szilard 1990: 800], т.е. к учению о Софии Премудрости Божией. Действительно, полемический, сочувственный или, нередко, ироничный взгляд Чехова на «мистико-эротическую утопию» (определение П.П. Гайденко [Гайденко 2001: 35]) Владимира Соловьева может стать отправной точкой для философского измерения чеховского рассказа.

В рассказе «О любви» мы находим и полемику Чехова с Соловьевым, и точки соприкосновения между ними. У Алехина тоже существует представление об идеальной любви и ее «составляющих», так сказать, «атрибутах», – целая концепция любви, во многих отношениях романтическая и неоплатоническая. Будничности Алехин противопоставляет возвышенное чувство, которое продолжается долго и счастливо, не сталкиваясь с низменными проявлениями обыденности; чувство, которое гармонирует с жизнью духа, проявляющейся в занятиях наукой или искусством или служении благородному делу, в духе Инсарова. Герой идеального любовного романа представляется Алехину личностью непременно выдающейся, неординарной – то есть героем романтическим в исключительных обстоятельствах.

И хотя Алехин отдает себе отчет в том, что не соответствует собственному представлению о таком герое, он явно претендует на романтическую исключительность своего положения: «Все видели во мне благородное существо <...> точно в моем присутствии и их жизнь была чище и красивее» (С. X, 73). Любовь Алехина овеяна легким манящим чувственным флером, на который намекают тонкие эротические детали: «Ее взгляд, изящная, благородная рука, которую она подавала мне, ее домашнее платье, прическа, голос, шаги всякий раз производили на меня всё то же впечатление чего-то нового, необыкновенного в моей жизни и важного» (С. X, 70). «Мы сидели в креслах рядом, плечи наши касались, я молча брал из ее рук бинокль и в это время чувствовал, что она близка мне, что она моя, что нам нельзя друг без друга» (С. X, 73). Чеховский персонаж проживает одновременно в двух мирах — сфере возвышенного, идеального, хранимой им «робко и ревниво» (С. X, 72), и в скучной реальности, которая открыта посторонним. Так Алехин создает свою собственную романтическую эротическую утопию.

Романтическое представление о любимой женщине не было ничем омрачено для Алехина лишь в начале их знакомства, когда впечатления от встречи с прекрасной, обаятельной, умной, доброй женщиной сливались для чеховского героя с воспоминаниями о матери, о детских привязанностях, тайнах, ощущениях. «Я видел женщину молодую, прекрасную, добрую, интеллигентную, обаятельную, женщину, какой я раньше никогда не встречал; и сразу я почувствовал в ней существо близкое, уже знакомое, точно это лицо, эти приветливые, умные глаза я видел уже когда-то в детстве, в альбоме, который лежал на комоду у моей матери» (С. X, 69).

Желая донести до своих слушателей необычность, возвышенность, бесплотность своей романтической любви, Алехин признается: «Затем всё лето провел я в Софьине безвыездно, и было мне некогда даже подумать о городе, но воспоминание о стройной белокурой женщине оставалось во мне все дни; я не думал о ней, но точно легкая ее тень лежала на моей душе» (С. X, 69). До самого конца чеховский герой так и не решится отказаться от этой идеальной, почти в духе Платона, легкой тени и «овеществить» ее как реальную, земную женщину, которая порой бывает усталой, раздражительной и может «лечиться от расстройства нервов» (С. X, 73). Символично, что после объяснения Анна Алексеевна и Алехин едут рядом, в соседних купе, но на самом деле бесконечно далеко друг от друга, заключенные каждый в своем купе, как в разных мирах. Мир возвышенного, идеального и реальность

расходятся окончательно. Алехину легче грезить, поскольку «предмет любви не сохраняет в действительности того безусловного значения, которое придает ему влюбленной мечтой», как с горечью констатировал В.Соловьев [Соловьев 1999: 355].

В рассказе Чехова, кажется, соблюдены все условия идеальной любви, необходимые по В.Соловьеву: любовь героев, действительно, нежная и глубокая, практически не обременена бытом и не усложнена физиологической стороной. Однако история любви Алехина и Анны Алексеевны свидетельствует о том, что, отдаваясь исключительно романтическому чувству, «существа» остаются ограниченными во всех смыслах, идеальная личность не просматривается ни в мужчине, ни в женщине, жизнь влюбленных в конечном итоге разрушена.

По отношению к Алехину автор явно ироничен и заметно от него дистанцирован [Тюпа 1989: 109–110]. Любовь не делает Алехина, самого обычного человека, творцом (если не считать его умения увлечь рассказом своих слушателей), не дарит вдохновение, хотя и дает ему некоторый отдых от хозяйственных забот в мире мечтаний. Рассказ «О любви» – третья часть «маленькой трилогии», разоблачающей разного рода «футляры» человеческой жизни. Ирония автора проявляется в том, что «футляром» для человека может оказаться все, что угодно, даже романтическая любовь, если она старательно избегает реальности, тех самых «рамок житейской прозы», о которых писал В. Соловьев.

Чехов прекрасно понимал, что жизнь гораздо сложнее и, может быть, мудрее, чем рассуждения философов. Неслучайно в 1903 г., говоря о современных веяниях религиозно-философской мысли, Чехов замечает: «я полагал раньше, что религиозно-философское общество серьезнее и глубже» (П. XI, 125). В своем творчестве, по уже сложившейся традиции, Чехов проверяет умозрительные теории практикой обыденности. И Алехин, «по наклонностям – кабинетный человек» (С. X, 67), как вскользь замечает Чехов, не является ли завуалированной пародией на подобных кабинетных ученых? «Смеяться над философией – это и есть философствовать по-настоящему» [Паскаль 2001: 406].

Но в главном, по-видимому, Чехов мог полностью согласиться с В. Соловьевым. «Любовь для человека есть пока то же, чем был разум для мира животного: она существует в своих зачатках или задатках, но еще не на самом деле» [Соловьев 1999: 356], – писал философ в своем трактате, выражая надежду, что по мере нравственного

совершенствования человека, по мере его духовного роста и приближения к Абсолюту, осуществление истинной любви окажется возможным в будущем.

«Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь» (С. XVII, 77), – размышлял Чехов в записных книжках. Это известное высказывание писателя прямо перекликается с убеждением В.Соловьева в том, что «неосуществленность любви в течение немногих сравнительно тысячелетий, пережитых историческим человечеством, никак не дает права заключить что-нибудь против ее будущей реализации» [Соловьев 1999: 356]. Важно заметить, что интерес Чехова сосредоточен на настоящем, поскольку здесь и сейчас закладывается будущее и определяется способность человека **быть**.

Литература

1. Гайденок П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001.
2. Калантаров Ю.А. Чехов и Соловьев: скрытый диалог // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 174–179.
3. Катаев В.Б. Чехов и Розанов // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 68–74.
4. Паскаль Б. Мысли. М., Харьков, 2001.
5. Соловьев В. Из работы «Смысл любви» // Шестаков В.П. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство. М., 1999. С. 341–383.
6. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л., 1987.
7. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.
8. Szilard L. Чехов и проза русских символистов // Anton P. Chovov: Werk und Wirkung. Wiesbaden, 1990. S. 791–805.

И.Н. Иванова (Ульяновск)

**РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА И ИХ СВЯЗЬ
СО СМЫСЛОМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
(«КРЫЖОВНИК», «СТУДЕНТ»)**

Виртуозное строение рассказов А.П. Чехова, их музыкальность отмечены многими исследователями творчества писателя. Произведения Чехова приводят как пример прозы, тонко организованной ритмически (см., напр., [Гиршман 1982]).

Внимание к звуковым деталям мы находим во многих произведениях Чехова. Звук лопнувшей струны и стук топора по дереву в пьесе «Вишневый сад» имеют символическое значение и кроме того организуют действие: звуковые повторы задают ритм происходящего. Звуковые детали находим и в рассказах: звяканье колокольчиков и бубенчиков («Почта»), печальная песня, от которой веет свободой («Бабы»), звуки пастушеской свирели («Свирель»). В рассказе «Крыжовник» стук дождя в окно отсылает к оппозиции «ограниченность – открытость», касающейся человеческой жизни. Эта же звуковая деталь, стук дождя, соотносится с образом человека с молоточком. В рассказе «Студент» именно смена звуковых деталей (звуки природы, их богатство и разнообразие, а затем наступившая тишина) позволяет прозвучать основному мотиву: созвучию, связи всего со всем в мире.

Музыкальность, ритмичность, значимость звуковых деталей в рассказах А. Чехова делают актуальным вопрос об их ритмической организации и ее связи с содержательной стороной произведений.

Мы рассмотрим ритмико-фонетические особенности рассказов «Студент» и «Крыжовник» и попытаемся выяснить, как взаимодействует ритм со смыслом.

При разговоре о ритме литературного произведения обращение к его содержанию не случайно. О связи ритма и смысла в тех или иных аспектах говорили многие исследователи художественной литературы. Так, В.В. Васильева, исследовавшая русский прозаический ритм, отмечает: «Ритмическая структура текста коррелирует с его содержательной стороной» [Васильева 1992: 96].

Ритм литературного произведения, по замечанию Г.Н. Ивановой-Лукияновой, комплексное явление. Ритм прозаической речи складывается из ударных и безударных слогов, моментов молчания и говорения, восходящей и нисходящей интонации, логических ударений [Иванова-Лукиянова 1998].

Слоговой ритм образуется из периодического чередования ударных и безударных слогов. Текст воспринимается как более ритмичный, если в нем мало перебоев, которые создаются либо соседством ударений, либо большим скоплением безударных слогов.

Таким образом, одно-, двух- и трехслоговые междуударные интервалы делают текст ритмичным, нулевые, четырех- и пятислоговые междуударные интервалы, а также интервалы с большим количеством слогов понижают степень слоговой ритмичности.

При анализе слогового ритма рассказов были определены следующие показатели:

- 1) размеры междуударных интервалов,
- 2) частотность междуударных интервалов разных размеров по тексту,
- 3) степень слоговой ритмичности,
- 4) количество и распределение нулевых междуударных интервалов.

Наши подсчеты показали, что с точки зрения слоговой организации анализируемые рассказы очень ритмичны. Размер междуударных интервалов колеблется от 0 до 5 безударных слогов.

При этом в обоих рассказах 86 % междуударных интервалов 1-, 2- и 3-слоговые. Они в 6 раз превосходят по количеству интервалы, способные снижать ритмичность текста. Таким образом, степень слоговой ритмичности текстов достаточно велика.

Исследуя проблему связи ритма и смысла в рассказах «Крыжовник» и «Студент», мы решали следующий вопрос: «Выделяются ли содержательно фрагменты текста, отмеченные какими-либо ритмическими особенностями?»

Мы обратились к такому явлению, как пропуск безударного слога, иначе говоря, к тем случаям, когда рядом в потоке речи оказываются два ударных слога. Такие нулевые междуударные интервалы в той или иной степени нарушают ритмичность речи, привлекают к себе внимание и выделяют те фрагменты, где они располагаются. В рассказах «Крыжовник» и «Студент» нулевые интервалы приходится, на наш взгляд, на отрезки, значимые для этих произведений в целом.

Нулевые интервалы в рассказе «Крыжовник»

Если обратиться к содержанию отрезков текста с нулевыми интервалами, можно увидеть, что они объединяются в определенные тематические группы, причем некоторые отрезки могут быть отнесены сразу в несколько групп. Это фрагменты про Николая Ивановича и его жизнь (*про своегО брАта; это эгоИзм, лЕнь; столько-то десятИи пАшни; чертИл плАн; клАл в бАнк; жИл скУпо; положИл в бАнк*), словосочетания, создающие образ комфортной жизни (*кАк вкУсно; из золотЫх рАм*), словосочетания, вводящие мотив ограниченности такой комфортной жизни (*столько-то десятИи пАшни; из золотЫх рАм; прошелся из угла в Угол*) и, наоборот, фрагменты, вводящие тему простора и свободы (*шлИ вОлны; по-плЫл дАльше; земнОй шАр*), а также фрагменты, связанные с темой страдания, физического и морального, и темой смерти (*крОвь льЕт; не могу спАть; нужнЫ трУпу*) (С. X, 55–65). Отрезки с нулевыми междуударными интервалами объединяются темой неполноты жизни и омертвения человеческой души, которым противопоставлен идеал жизни полной.

Нулевые интервалы в рассказе «Студент»

В рассказе наблюдается определенная закономерность в распределении фраз с нулевыми интервалами. Рассказ композиционно может быть разделен на три части. В первой части главный герой, студент духовной академии Иван Великопольский, в своих мыслях соотносит холод и непогоду весеннего вечера со всей прошедшей историей человечества. Эта связь настоящего с историей маркируется ритмически – фразами с нулевыми интервалами. Содержательно эти фразы вводят сопоставление эпизодов жизни студента с целыми этапами в истории: *студЕнт вспОмнил; студЕнт дУмал* («Студент вспомнил, что, когда он уходил из дому, его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар...»; «...студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод...») (С. VIII, 306)).

Это введение неуютного настоящего в неуютную вечность во второй части рассказа преобразуется в сопоставление настоящего с евангельскими событиями. Именно в пересказе студентом евангельской истории, касающейся тайной вечери и отречения Петра, сосредоточено большинство пропусков безударных слогов. Нулевые интервалы здесь выполняют несколько функций. Во-первых, они поддерживают на ритмическом уровне заданный

в первой части мотив связи настоящего с историей и вечностью: *«Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр, – сказал студент, протягивая к огню руку. – Значит, и тогда было холодно»* (С. VIII, 307).

Во-вторых, они участвуют в оформлении особой формы речи – устной, с характерными для нее перебивками и нарушениями ритма.

В-третьих, они передают речь взволнованную, эмоциональную: *«Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...»* (С. VIII, 308).

Скопление нулевых интервалов во второй части, таким образом, создает эмоциональный центр рассказа. Нулевые интервалы приходятся на словосочетания со значением эмоций и их проявления (*вдруг всхлинула*), восприятия (*теперь видел; взглянув издали; едва слышатся*), внутренних состояний (*не мог побороть сна*), физических ощущений и действий (*его бил*), движения (*шел вслед; шел вон; пошел дальше*) (С. VIII, 307–308).

Вторая часть оказывается динамичной в событийном и эмоциональном отношениях. Её драматизм поддерживается на ритмическом уровне нулевыми интервалами.

Третья часть представляет собой итог, своеобразный синтез того, что было намечено в предыдущих частях. Настоящее, продуваемое ветром вечности, всё неуютное в человеческой жизни – всё согревается огнём человеческой души, связью одного человека с другим, тем, что есть человеческого в человеке. Эта мысль реализуется в ключевых фразах, которые отмечены нулевыми интервалами:

- *оба конца этой цепи* («И ему казалось, что он только что видел **оба конца этой цепи**» (С. VIII, 309));
- *жизнь там; до сего дня* («...правда и красота, направлявшие человеческую **жизнь там**, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно **до сего дня**» (С. VIII, 309)).

Наше исследование показывает, что тексты чеховских рассказов отличаются высоким уровнем слоговой ритмичности. Нарушения слогового ритма, создаваемые пропуском безударных слогов, не случайны. Анализ конкретных рассказов подтверждает это. Нулевые междуударные интервалы в рассказах «Крыжовник» и «Студент» связаны со смыслом произведений. В рассказе «Крыжовник» нулевые интервалы выделяют ритмически фрагменты текста, которые, будучи сходными по формальному признаку (ритмически), наделяются общими для них смыслами. В рассказе «Студент» скопление ударных слогов следует за композицией рассказа и ритмически

оформляет основные мотивы произведения. Нулевые интервалы в двух проанализированных рассказах маркируют тематически значимые отрезки речи, ключевые фразы, выражающие идею произведений.

Литература

1. Васильева В.В. Русский прозаический ритм. Динамический аспект. Пермь, 1992.
2. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982.
3. Иванова-Лукьянова Г.Н. Культура устной речи: интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм: Учеб. пособие. М., 1998.

Т.В. Иванова (Саратов)

СВОБОДА И КАТОРГА: ДВЕ НОРМЫ ЖИЗНИ (А.П. ЧЕХОВ. «ОСТРОВ САХАЛИН»)

Основной мотив поездки А.П. Чехова на каторжный Сахалин можно охарактеризовать словами самого писателя: «Ее (каторгу – Т.И.) надо видеть, изучить самому. В ней, может быть, одна из самых ужасных нелепостей, до которых мог додуматься человек со своими условными понятиями о жизни и правде» [Ладыженский 1960: 218].

Из двух норм сахалинской жизни – «свобода» и «каторга», – представленных писателем, преобладает, бесспорно, вторая. С первых страниц книги А.П. Чехов намеренно создает обобщенный образ каторги как еще одной формы русского крепостничества. Сахалин представляется государством, где все свое, «собственное», включая и нравственность.

В понимании А.П. Чехова душа человека и обстоятельства его жизни связаны напрямую. Этим и объясняется, почему писатель так пристально изучает каждый социальный слой сахалинского населения: каторжан, поселенцев, крестьян, представителей местной власти, солдат и коренное население.

Каторжные представляют собой категорию исключительную. По отношению к ним в условиях тюремной системы становятся абсолютно неуместными такие понятия, как «человек» и «личность». В большинстве случаев подходит другое наименование – «пария», означающее «состояние человека, ниже которого уже нельзя упасть» (С. XIV–XV, 152). Эта крайняя, предельная степень унижения человеческой личности наблюдается во всем: в каторжном труде, быту, в отношениях с представителями власти.

А.П. Чехов констатирует, что люди, лишённые свободы внешней, прежде всего – свободы выбора, личностно деформируются. Они утрачивают и внутреннюю свободу, превращаются в подобие человека. Теперь им, «по преимуществу людям подневольным,

голодным и находящимся в постоянном страхе», почти неизбежно свойственны склонность к кражам, «лживость, лукавство, трусость, малодушие, наущничество» (С. XIV–XV, 325). Стадная жизнь, по мнению автора, не может влиять на человека благотворно, наоборот, она действует на него растлевающим образом, лишает самого дорогого качества – «домовитости», так нужного человеку после выхода с каторги, когда потребуется ему быть хозяином своей будущей жизни. Поэтому А.П. Чехов показывает не только каторжных, но и людей на поселении как «продукт каторги».

Поселенцев можно охарактеризовать как «свободных» невольников каторжного Сахалина. «Каторга начинается не на каторге, а на поселении» (С. XIV–XV, 233), – откровенно заявляет сам генерал-губернатор А.Н. Корф. Выход с каторги вновь оборачивается для человека той же стороной – страшным наказанием, ставшим теперь уже для него вечным. Он ненавидит свое новое звание «поселенец» уже только потому, что оно считается таким же низким, что и «каторжанин».

Характер случайности становится доминирующим в обстановке поселенческого быта. В крестьянах автор с сожалением замечает «отсутствие чего-то важного» (С. XIV–XV, 73). И важным, по мнению писателя, является то, без чего не может существовать человеческая душа: связь поколений, единение с прошлым, его традициями и обычаями. В сахалинских условиях люди утрачивают эту память, становятся разобщенными.

Размышления о положении крестьян на каторге приводят А.П. Чехова к важным выводам о ценности сахалинской семьи. В сахалинской колонии появляется целый разряд свободных семей, отталкивающих своей искусственностью и фальшью. Мужчины и женщины живут вместе лишь потому, что так принято в ссылке, таков ее порядок. Рождение нового человека в семье не приветствуется, поскольку он становится обузой для своих родителей. Дети здесь абсолютно бесправны, их социальное положение определяется так: незаконный сын каторжной или незаконная дочь поселенки.

Личные наблюдения за членами подобных семей, где каждый оказывается чужд другому до такой степени, что не знает даже, как зовут его, заставляет автора вынести решающий приговор устройству сахалинских семей: «...семья давно уже сгнила, а на месте ее выросло что-то другое» (С. XIV–XV, 253). Поселенцы не живут, они существуют, ведут сонную, пьяную жизнь, с презрением относятся к своему жилищу: «Уже всякие способы испробовал, но никакого

толку не выходит, остается одно: махнуть на все рукой» (С. XIV–XV, 74), – заявляет один из крестьян. Бездеятельность постепенно переходит в привычку.

В обитателях каторжного Сахалина писатель открывает вечное смирение перед обстоятельствами, незыблемую веру в судьбу. «Значит, Богу так угодно», «Повиноваться надо. Жизнь, нечего Бога гневить, хорошая. Слава тебе Господи!», – часто повторяют ссыльные (С. XIV–XV, 191). Автор рассказывает о крестьянине из ссыльных П., у которого позади остались каторга и поселение. Теперь он сам ведет хозяйство и содержит работников. Но самое главное – он давно имеет право переселиться на материк и, тем не менее, продолжает жаловаться, сетовать на судьбу... и бездействовать.

Вместе с тем отдельным героям свойственно бунтарство против сахалинского жизненного уклада. Например, старик Шкандыба, который не подчиняется начальству и отказывается от каторжных работ с первого дня приезда на Сахалин. Его сажают в карцер, применяют телесные наказания, но все эти принудительные меры оказываются бессильными перед его «непобедимым, чисто зверским упрямством» (С. XIV–XV, 133). С этим каторжным решительно ничего нельзя было сделать. «Повозились с ним, – замечает автор, – и, в конце концов, бросили. Теперь он гуляет по Дуэ и поет» (С. XIV–XV, 133). Но его внешняя свобода оказывается абсолютно бессмысленной: жизнь заключается в бездействии, жалком существовании, ненужности.

Примечательно, что мотив безысходности бытия подчеркивается не только в чеховских деталях, но и пейзажных зарисовках. Некогда «счастливый, резвый, гулявший на просторе северных морей» кит (С. XIV–XV, 188), обычно олицетворяющий величие и свободу, в книге А.П. Чехова предстает в виде выброшенного на берег скелета, что, несомненно, символизирует контраст между вольной жизнью и наступившей мертвой неподвижностью: «... белые кости богатыря лежали в грязи и дождь точил их» (С. XIV–XV, 188). Люди Сахалина – это тоже только видимость, жалкое подобие людей, они тоже обречены и пребывают теперь в ожидании неминуемой смерти.

Словно в плену чувствует себя и тот, кто несет службу на Сахалине. Пребывание в постоянном одиночестве и «длинное, тягучее время, которое некуда девать» (С. XIV–XV, 164), угнетают представителей сахалинской администрации, способствуют безразличному отношению к своему существованию. Служба для большинства из них оказывается невыносимым испытанием: многие бросают ее

при первой возможности, спиваются, сходят с ума, убивают себя, начинают красть, становятся крайне жестокими. В одном из малоизвестных писем 1892 года писатель резко оценивает «истинное» назначение служителей каторжного острова: «Кажется, чего бы лучше для Сахалина – едут служить люди с высшим образованием, а что от них за польза Сахалину, – реально-то пользы – никакой, а вред существенный. Эти бесстыжие господа своими аттестатами только закрепляют и замаскировывают наглый произвол, воровство и зверство в отношении к жизни здешней братии» [Теплинский 1959: 208].

По мнению А.П. Чехова, такое положение многих из «авторитетных людей» определяется тем, что они случайно попадают на Сахалин, оказываются здесь не по своей воле, а в силу обстоятельств. Вот почему представители сахалинской администрации, по сути, становятся новыми жертвами Сахалина.

А.П. Чехов наглядно демонстрирует результат насильственной колонизации. Когда жизнь возникает по распоряжению, искусственно, то невозможно говорить о ее дальнейшем развитии. Здесь оказываются извращенными все человеческие ценности: семья, брак, честь и долг. Ни в одном из рассматриваемых А.П. Чеховым вопросов не оказалось тех «плюсов», которые бы могли выступить в защиту сахалинской колонии. Наоборот, «Остров Сахалин» превратился в совокупность самых злободневных проблем, над которыми должна была задуматься российская общественность.

Для писателя «каторжный вопрос» является настолько значимым, что может быть разрешен только на государственном уровне, при немедленном осуществлении реальных полезных дел. Среди них строительство церкви на Сахалине, открытие школы и больницы, безотлагательная материальная помощь семьям ссыльных. Эти дела А.П. Чехов называл «надежными», способствующими облегчению жизни «несчастных». Но дела эти нужны и самому обществу, без которых оно не может считать себя здоровым.

Литература

1. Ладьженский В.Н. В сумерки. Из воспоминаний об А.П. Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 218–306.
2. Теплинский М.В. Новые материалы о сахалинском путешествии А.П. Чехова // А.П. Чехов: Сб. ст. Южно-Сахалинск, 1959. С. 180–255.

Н.В. Изотова (Ростов-на-Дону)

РЕАЛЬНОСТЬ В СНАХ ПЕРСОНАЖЕЙ ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА

Художественная литература всегда интересовалась сновидениями как одной из сфер человеческого бытия, в которой наиболее ярко находят отражение бессознательные психические процессы. Сновидения использовались писателями для описания внутреннего состояния персонажей, для объяснения причин их поступков, для создания атмосферы ирреальности, невероятности, таинственности. П.А. Флоренский рассматривал сновидение как уникальное психологическое состояние на грани соприкосновения двух миров – «мира видимого» и «мира невидимого» – и считал, что «сон – вот первая и простейшая, т.е. в смысле нашей привычки к нему, ступень жизни в невидимом» [Флоренский 1972: 89].

Состояние сна у человека – это особое функциональное состояние, «характеризующееся значительной обездвижимостью и отключенностью от сенсорных воздействий внешнего мира. У человека во сне наблюдается угнетение осознаваемой психической активности. Сон представляет собой совокупность двух основных чередующихся фаз, которые получили название «медленного» сна и «быстрого» (или «парадоксального») сна, физиологические характеристики которых во многом противоположны» [Психологический словарь 1990: 371]. Открытие особых стадий сна состоялось в 1953 году, и с этого времени психологи и физиологи считают, что «сон – это не просто углубление и распространение торможения. Это сложный процесс, имеющий свои стадии, каждая из которых сама по себе уникальна... При этом мозг во время сна характеризуется высоким уровнем активности и в некотором смысле даже более высоким, чем при спокойном бодрствовании» [Физиология высшей нервной деятельности 1989: 318]. Сновидения, о которых человек сообщает после сна, возникают на стадии «быстрого», «парадоксального» сна и содержат обычно

элементы нереальности, фантастичности [Психологический словарь 1990: 371]. В художественной литературе о сновидениях читателю сообщает писатель, используя разные способы представления сновидений и ставя разные цели их введения в текст произведения. В прозе есть возможность разнообразно описать это явление и использовать его для представления реальности, как это делает А.П. Чехов в некоторых произведениях. Рассмотрим в первую очередь рассказы, в которых в название вынесена лексема со значением «сна».

В рассказах А.П. Чехова «Спать хочется», «Сонная одурь» сновидения представляют часть прошлой реальной жизни персонажа. Во сне воспроизводятся моменты, имеющие отношение к развитию сюжетной линии рассказа. Их нельзя воспринимать как реальные, поскольку любое воспроизведение содержит изменения, но они близки к реальности и необходимы для развития сюжета.

«– Баю-баюшки-баю, а я песенку спою...– мурлычет Варька и уже видит себя в темной, душной избе.

На полу ворочается ее покойный отец Ефим Степанов. Она не видит его, но слышит, как он катается от боли и стонет. У него, как он говорит, «разыгралась грыжа»...

Мать Пелагея побежала в усадьбу к господам сказать, что Ефим помирает. Она давно уже ушла, и пора бы ей вернуться... Но вот слышно, кто-то подъехал к избе. Это господа прислали молодого доктора, который приехал к ним из города в гости...

Щеки у Ефима розовые, глаза блестят и взгляд как-то особенно остр, точно Ефим видит насквозь и избу и доктора.

– Ну, что? Что ты это вздумал? – говорит доктор, нагибаясь к нему. – Эге! Давно ли это у тебя?

– Чего-с? Помирать, ваше благородие, пришло время... Не быть мне в живых...

– Полно вздор говорить... Вылечим!

– Это как вам угодно, ваше благородие, благодарим покорно, а только мы понимаем... Коли смерть пришла, то что уж тут...» («Спать хочется». С. VII, 8–9).

В рассказе «Спать хочется» предыдущая жизнь Варьки в родной семье, описание болезни отца представлено только во сне Варьки (во всём фрагменте использованы глаголы настоящего времени, что подчеркивает реальность происходящего). В рассказе «Сонная одурь» об отношениях в семье главного персонажа рассказа – защитника судебного заседания – становится известно из фрагментов текста, в которых представлены сонные «воспоминания» персонажа

об общении жены и тещи, главным предметом которого является защитник (в этих фрагментах также используются глаголы настоящего времени). Таким образом, другое пространство – пространство сна – является параллельным пространством, но именно в нём отражены некоторые реальные факты из жизни персонажей.

Сон может выдаваться персонажем за реальность. В рассказе «Сон репортера» Петр Семеныч получил записку от редактора с просьбой о том, чтобы он побывал на костюмированном балу французской колонии и подготовил заметку. Редактор пожелал выиграть ему разыгрываемую там вазу. Петр Семеныч заснул и опоздал на бал. Ему приснился сон, наполненный событиями и разговорами, связанными с заданием редактора (во сне он был на балу, где его встретили как почетного гостя, выиграл вазу, которую затем разбила знатная француженка). Сон стал тем явлением, на основании которого репортер отчитался перед редактором. Ирреальное явление – сон – представлено другому персонажу как факт реальности. В рассказе «Сон» наоборот. Здесь реальное выдается за сон, несуществующее, нереальное явление. Главный герой рассказа «Сон (Святочный рассказ)» служит оценщиком в ссудной лавке и в связи с этим знает об обстоятельствах, которые заставляют людей сдавать вещи за бесценок: «горе, болезнь, преступление, продажный разврат». В ночь под Рождество его мучит совесть, поскольку в канун рождества он целый день «торговался с оборвышами, выжимал из них гроши и копейки, глядел слезы, выслушивал напрасные мольбы...

Но как ни билось мое сердце, как ни терзали меня страх и угрызения совести, утомление взяло свое. Я уснул. Сон был чуткий. ...Я слышал, как ко мне еще раз стучался хозяин, как ударили к заутрене...Я слышал, как выл ветер и стучал по кровле дождь. Глаза мои были закрыты, но я видел вещи, витрину, темное окно, образ. Вещи толпились вокруг меня и, мигая, просили отпустить их домой. На гитаре с визгом одна за другой лопались струны, лопались без конца... В окно глядели нищие, старухи, проститутки, ожидая, пока я отопру ссуду и возвращу им вещи» («Сон». С. III, 152).

Рассказ героя о сне постоянно перемежается речью и действиями реальных людей, которые пришли за вещами и стараются не разбудить оценщика, но ему кажется, что это сон. Описания сна и описания действий и реплик других людей и субстанций (вещи и ветер включены в сновидение как говорящие явления) не разделены в пространстве рассказа, и читатель также воспринимает все это как сон.

«Грабят!» – мелькнуло у меня в голове.

Хотя я спал, но помнил, что под моей подушкой всегда лежал револьвер. Я тихо нащупал его и сжал в руке. В витрине звякнуло стекло.

– Тише, разбудишь. Тогда уколошматить придется.

Далее мне снилось, что я вскрикнул грудным, диким голосом и, испугавшись своего голоса, вскочил» («Сон», С. III, 154).

Оценщик отдает людям вещи, думая, что все это происходит во сне.

«Через месяц меня осудили. За что? Я уверял судей, что то был сон, что несправедливо судить человека за кошмар. Судите сами, мог ли я отдать ни с того ни с сего чужие вещи вора и негодяям? Да и где это видано, чтоб отдавать вещи, не получив выкупа? Но суд принял сон за действительность и осудил меня» («Сон», С. III, 155).

В рассказе «Сон» персонаж оказался человеком добрым, умеющим войти в ситуацию бедных людей только во сне. В реальной жизни персонаж не может проявить этих качеств, и только в состоянии сна, которое мало контролируется и понимается им как небытие, ирреальность, он оказывается способным на гуманность. Таким образом, в разных пространствах существования человек проявляет себя по-разному, и реальная жизнь не является пространством, в котором можно быть искренним, добрым, гуманным.

В рассказах «Спать хочется», «Умный дворник» в несуществующую действительность, находящую отражение во сне, проникает реальная действительность, описанная автором до начала сна. Мысли персонажа, возникающие у него в связи с реальностью, могут находить отражение в воссоздаваемой во сне действительности в виде реплик диалога. Диалог как форма существования человека в реальной действительности, в том числе и в речевой как составной ее части, проникает в воссоздаваемое сновидение, в котором он не контролируется сознанием говорящего. Мысли персонажа, возникающие у него в реальности, могут быть во сне переданы другому персонажу, что подтверждает нереальность возникающего диалога, который по своему содержанию становится абсурдным с точки зрения реальной действительности.

«Колыбель жалобно скрипит, сама Варька мурлычет – и все это сливается в ночную, убаюкивающую музыку, которую так сладко слушать, когда ложишься в постель. Теперь же эта музыка только раздражает и гнетет, потому что вгоняет в дремоту, а спать нельзя; если Варька, не дай бог, уснет, то хозяева прибьют ее.

Лампадка мигает. Зеленое пятно и тени приходят в движение, лезут в полуоткрытые, неподвижные глаза Варьки и в ее наполовину уснувшем мозгу складываются в туманные грезы. Она видит темные облака, которые гоняются друг за другом по небу и кричат, как ребенок. Но вот подул ветер, пропали облака, и Варька видит широкое шоссе, покрытое жидкою грязью; по шоссе тянутся обозы, плетутся люди с котомками на спинах, носятся взад и вперед какие-то тени; по обе стороны сквозь холодный, суровый туман видны леса. Вдруг люди с котомками и тенями падают на землю в жидкую грязь. «Зачем это?» – спрашивает Варька. «Спать, спать!» – отвечают ей («Спать хочется». С. VII, 7–8).

Одна из реплик воссоздаваемого во сне общения может быть близкой по содержанию реплике, прозвучавшей в реальной действительности, описываемой в художественном произведении. Сон в таком случае, с одной стороны, как бы опирается на действительность, с другой стороны, определенным образом проецирует ее.

В сон главного персонажа повести «Драма на охоте» также включена реплика из реальной действительности, произнесенная попугаем Иваном Демьянычем. Реплика «Муж убил свою жену!» – это инициальная реплика повести, ею начинается повествование, она приобретает символическое значение в развитии сюжета. В устах попугая это предложение лишено смысла и интеллектуальной оценки, но в результате убийства Ольги эта фраза получает символическую значимость, и именно она введена в сон Зиновьева, где ее произносит персонаж сновидения – красная физиономия.

«Я чувствовал, как с меня постепенно спадала какая-то тяжесть, как ненавистные образы сменялись в сознании туманом... Помню, я даже начинал видеть сон. Снилось мне, что в светлое, зимнее утро шел я по Невскому в Петербурге и, от нечего делать, засматривал в окна магазинов. На душе моей было легко, весело... Некуда было спешить, делать было нечего – свобода абсолютная... Сознание, что я далеко от своей деревни, от графской усадьбы и сердитого, холодного озера, еще более настраивало меня на мирный, веселый лад. Я остановился у самого большого окна и стал рассматривать женские шляпки... Шляпки были мне знакомы... В одной из них я видел Ольгу, в другой Надю, третью я видел в день охоты на белокурой голове внезапно приехавшей Сози... Под шляпами заулыбались знакомые физиономии... Когда я хотел им что-то сказать, они все три слились в одну большую, красную физиономию. Эта сердито задвигала своими глазами и высунула язык... Кто-то сдавил мне шею...

– Муж убил свою жену! – крикнула красная физиономия. Я вздрогнул, вскрикнул и, как ужаленный, вскочил с постели. Сердце мое страшно билось, на лбу выступил холодный пот.

– Муж убил свою жену! – повторил попугай. – Дай же мне сахару! Как вы глупы! Дурак!

– Это попугай... – успокоил я себя, ложась в постель. – Слава богу...» («Драма на охоте». С. VII, 363–364).

Сны в прозе А.П. Чехова могут быть тем явлением, описание которого необходимо для представления реальности. Реальность в них соединяется иногда с ирреальностью, в результате чего повышается «весомость» фрагментов реальной жизни, поскольку они существуют и в ирреальности – во сне.

Литература

3. Психологический словарь. М., 1990.
4. Физиология высшей нервной деятельности. М., 1989.
1. Флоренский П.А. Иконостас // Богословские труды. Вып. IX. М., 1972.

Н.И. Ищук-Фадеева (Тверь)

**ОБРАЗ ДОКТОРА В СИСТЕМЕ
ДРАМАТИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ
«ЦАРЬ-ВРАЧА» А.П. ЧЕХОВА**

Новаторство новой драмы вообще, Чехова в частности, представляется уже достаточно изученным, тем не менее аналитическая работа с драматической тетралогией позволяет обнаружить еще не исследованные зоны текста – к таким относится и система персонажей. Уже отмечалось своеобразие чеховских драматических героев, старательно избегающих каких-либо ситуаций, чреватых открытыми конфликтами, но нечасто обсуждалась повторяемость основной «группы» персонажей – это «неполная» семья, рядом с которой, как правило, возникает фигура доктора. Образ доктора – почти обязательный в драматургии Чехова, что кажется очевидным, учитывая образование и первую профессию сочинителя. Тем не менее, верность именно образу, а не типу, восходящему к амплуа, говорит и о профессиональном интересе иной природы – драматургической. Так, из поздних четырех пьес три – «Чайка», «Дядя Ваня» и «Три сестры» – включают в персонажную систему образ доктора, видоизменяющегося от пьесы к пьесе и придающего пьесам особую атмосферу и разное смысловое наполнение.

Характерно, что в чеховедении уже есть статья, посвященная образу доктора, принадлежащая перу Т.Г. Ивлевой [Ивлева 2001]. Исследователь рассматривает героя-доктора в ряду других наделенных профессией персонажей – писателей и учителей. Исходный постулат строится на противоречии между ремарочным обозначением профессии героя и нереализованностью паратекста в сюжете: писатели не пишут, учитель Медведенко «ни разу в пьесе не выступает в своей прямой или хотя бы метафорической *учительской* функции» [Ивлева 2001: 65–66], докторá, соответственно, не лечат. Причину Т.Г. Ивлева видит в экзистенциальном мироощущении персонажей-докторов, глубоко переживающих разрыв между жизнью данной и желанной.

Не комментируя концепцию в целом, ограничусь одним замечанием: подобная трактовка внутреннего конфликта героя имеет право быть, но она слишком традиционна даже для более классической модели драмы, учитывая экспериментальные поиски в области драматической формы вообще, в конце XIX–начале XX вв. особенно. Думается, загадка чеховского «доктора драмы» лежит глубже, в самой структуре драматического текста, и, чтобы понять феномен «царь-врача», начинать надо с формирования новой театральной эстетики, с ранних пьес Чехова.

Уже первый врач в чеховской новой драме, Дорн, представляется как бы недостаточно профессиональным, но, возможно, истоки этого кажущегося парадокса заложены в образе Львова, персонаже, сыгравшем, вольно или невольно, трагическую роль в судьбе Иванова и двух близких ему женщин – Сарры и Саши. Львову же суждено было стать одним из первых в ряду персонажных парадоксов Чехова-драматурга. Так, одна из самых явных и одновременно темных загадок чеховского поэтического мира – это образ матери: Аркадина едва ли не больше любовница, чем мать; поведение внесценических родителей Нины точно обозначено тем же Дорном («ее папенька порядочная-таки скотина, надо отдать ему полную справедливость» (С. XIII, 17); «старая галка тапан», по едкому отзыву Ивана Войничского, в самую трудную минуту его сценической жизни не слышит сына и не хочет его понять, отсылая Жана к тому, кто и стал для дяди Вани персонификацией его неудавшейся жизни; в «Трех сестрах» ни одна из сестер не представлена матерью, а Наташа в этой роли вызывает брезгливость и даже тихий ужас: материнство, пробудив в ней самку, породило агрессию, направленную на все, что лежит за пределами ее собственных интересов; Раневская, пожалуй, самая симпатичная из всех драматургических матерей, но и она – в этом качестве – оказалась несостоятельной. В этом же ряду парадоксов и т.н. *честные* люди, среди которых явным «злодеем» выглядит доктор Львов.

Неудовлетворенность Чехова «Ивановым» (1889) понятна: пьеса избыточна, многосюжетна, резка в акцентах. Но для исследователя именно эта «всеядность» драматурга представляет драгоценный материал, анализ которого помогает понять, как именно складывалась поэтика новой драмы. В пьесе много «Островского». Сюжетика строится на параллельном течении двух узнаваемых сюжетов, характерных для отца русского театра: покупка титулованного (красивого) мужа и «последняя жертва» любящей, но не любимой женщины.

Сама контаминация именно этих сюжетов концептуальна: Иванова подозревают в том, на что идет Шабельский; история самого заглавного героя строится именно как ложный сюжет – собственно новая драма и формируется как отрицание мелодрамы, и «Иванов» – первое тому свидетельство на уровне сюжетики: противостояние предполагаемого, значит, уже шаблонизированного в традиционной драматургии сюжета, и того его развития, который позиционируется «как в жизни» – явная оппозиция к представлению о литературности, точнее, о привычной театральности.

Мотив «последней жертвы» видоизменен, хотя по-прежнему укладывается в жанровые параметры мелодрамы. Анна Петровна принесла в жертву Иванову все: ушла от родителей, переменяла веру, привычный уклад жизни. Лишив жену прошлого полностью, даже имени, Иванов просит «последней жертвы» – свободы от нее же. Драматизм их отношений во многом связан с образом, не соотносимым с любовной темой, но тем не менее провоцирующим резкое и открыто трагическое противостояние, – с образом доктора. Тем самым фигура Львова выдвигается на первый план.

Львов, именно как доктор, запускает драматическое действие, и он же провоцирует его трагическую развязку, постоянно подчеркивая свой профессиональный статус и неизменно мотивируя свои поступки именно врачебным долгом. При этом в первом же действии в первом же его монологе проясняется взгляд доктора на свои обязанности: «Самое главное лекарство от чахотки – это абсолютный покой, а ваша жена не знает ни минуты покоя. Ее постоянно волнуют ваши отношения к ней. <...> Ваше поведение убивает ее» (С. XII, 12–13). Таким образом, сразу становится очевидным, что доктор видит себя хранителем «покоя»; он убежден, что лечение неизбежно требует вовлечения в интимные отношения героев, а в силу резкости характера и горячности молодости это приобщение к чужой жизни делает из доктора судию или, по выражению Иванова, прокурора. Перераспределение – или даже изменение профессиональных обязанностей – приводит к парадоксальному врачебному результату: Львов не смог спасти Анну Петровну, но сумел довести до самоубийства Иванова, совершив тот поступок, которого так боялся Шабельский: доктор публично оскорбил мужа своей пациентки. Врач, убивающий своей честностью, дискредитирует тем самым саму честность, понятие, обязательное в этике любого народа. Другое дело – интерпретация понятия, изначально обладающего статусом этически высокого.

Что есть честность? Где граница между резкостью оправданной и жестокостью, граничащей с непорядочностью? В этом контексте весьма знаменательно высказывание Шабельского: «Хороша искренность! Подходит вчера ко мне вечером и ни с того ни с сего: “Вы, граф, мне глубоко несимпатичны!” Покорнейше благодарю! <...> Черт бы побрал эту деревенскую искренность! Ну, я противен ему, гадок, это естественно... я и сам сознаю, но к чему говорить это в лицо? Я дрянной человек, но ведь у меня, как бы то ни было, седые волосы... Бездарная, безжалостная честность!» (С. XII, 33)

Переход этой границы означает утрату этической основы, придающей честной резкости некий смысл, противоположный семантике «чести/честности». Тонкость этой материи пыталась объяснить Львову Анна Петровна, когда убеждала врача, что не стоит говорить о своей честности, но вести себя надо так, чтобы добродетели человека увидели другие. Смещение в общем-то элементарных представлений приводит к тому, что о «честном» Львове говорят почти так же много, как об Иванове, но если гамлетизм заглавного героя вызывал сложные чувства – и любовь, и ненависть, то врач вызывал однозначное неприятие.

Честность порождает жестокость, а, прямолинейно понятая, она может привести к убийству. Таким образом, на фабульном уровне Иванов – жертва доктора. Профессионализм, понятый как вседозволенность, приводит к обратному результату: леча тело пациентки, он грубо вторгается в душу близкого ей человека, т.е. приходит к непрофессионализму, а последнее влечет за собой нарушение этической границы. Так, Иванов замечает, что Львов – «слишком плохой врач» (С. XII, 54), а Саша – слишком плохой человек: «Вошли вы сюда как честный человек и нанесли ему страшное оскорбление, которое едва не убило меня <...> Вы вмешивались в его частную жизнь, злословили и судили его где только можно было, забрасывали меня и всех знакомых анонимными письмами, – и все время вы думали, что вы честный человек. <...> И какое бы насилие, какую жестокую подлость вы ни сделали, вам все бы казалось, что вы необыкновенно честный и передовой человек!» (С. XII, 75–76).

Мотив честности становится доминантным в пьесе, проявляясь в разных ситуациях и становясь действенным мотивом. Так, «упрямство честной натуры» (С. XII, 72) заставляет Сашу настаивать на свадьбе, которой она уже не хочет, а жених своим поведением вызывает страх и скуку. Более того, и сама свадьба определяется отцом невесты как «умная, честная, возвышенная», и само определение ее,

довольно сомнительное для подобного мероприятия, уравнивает ее с деяниями «честного» Львова. Таким образом, честность, понятая как обязанность, продиктованная сложившимися представлениями о нормах поведения, способна сломать человека и поломать жизнь и ему, и другим. Плоды «честности» – смерть Анны Петровны, в душевных страданиях и опустошительном разочаровании в любимом человеке; изломанная судьба Саша; самоубийство Иванова, спровоцированное обвинением в подлости, брошенном на его же свадьбе. Парадокс и сюжета, и жанра в том, что драма вершится из высоких побуждений, а антагонистом становится «честный» человек. Так подвергается сомнению штамп.

Любопытно, что в пьесе обсуждается не только личность Львова, но и образ доктора как такового. Прежде всего, вызывает сомнение именно профессионализм: «Отчего, Миша, мы с тобой не лечим? Это так просто... Стала перхоть или кашлять от скуки какая-нибудь мадам Анго или Офелия, бери сейчас бумагу и прописывай по правилам науки: сначала молодой доктор, потом поездка в Крым, в Крыму татарин...» (С. XII, 11). Слова Шабельского выстраивают некий гипотетический сюжет, который встает в параллель к развивающемуся, – прием, заимствованный Чеховым у Пушкина и нередко им используемый. Виртуальность вербального сюжета в большей или меньшей степени приближена как к реальному, в смысле реализованному, так и устойчивому в рецептивном сознании благодаря высокой частотности его эксплуатации, в результате чего и создается стереотип литературного сюжета. Сюжет, в большей или меньшей степени своей шаблонной проявленности, есть и у Чехова: в Крым на лечение приедет Анна Сергеевна («Дама с собачкой»), роман молодого доктора с пациенткой и тоже своего рода «Крым» в неожиданном повороте дан в «Цветах запоздалых». Более того, любовь Чебутыкина к жене бригадного генерала Прозорова, пережитая им в далеком досюжетном времени и прибывшая его в старости к дочерям любимой женщины, соотносит эту ситуацию с заявленной схемой сюжета в «Иванове».

Для интересующей меня проблемы важнее то, что профессиональная и этическая дискредитация оказалась принципиально значимой для драматической структуры, так как дискредитировано драматическое действие, ибо явлены его разрушительные результаты. Львов – первый и единственный доктор в драматическом мире Чехова, который был показан исключительно в своей профессиональной сфере и который именно своей врачебной деятельностью привел героев к катастрофе.

В «Лешем» (1889) доктор – тоже один из главных героев, но Хрущов уже принципиально отличается от Львова тем, что он не замкнут в сфере своих профессиональных интересов. Более того, увлечение доктора, отраженное в прозвище, определяет его личность в большей степени, чем его врачебная деятельность. Возможно, доминирование увлечения над профессией мотивировано разочарованием Хрущова в своем деле: «Опротивела мне моя медицина, как постылая жена, как длинная зима...» (С. XII, 139). Воспевание лесов в пьесе не встречает ни понимания, ни сочувствия: теорию Лешего излагает Войницкий, иронический тон которого обусловлен его отношением к доктору, которого он считает «узким человеком», т.е. литературным преемником Львова. Хрущов же по сюжету проявляет характер, весьма далекий от своего собрата по профессии, тогда как «честность» в духе Львова свойственна именно Соне, чуть не убившей свою любовь своим неверием в людей и их увлечения, которые она считает «психопатией» (С. XII, 158). Именно Соня «честно» отказывается разговаривать с Еленой Андреевной, потому что у нее «слишком чисто ... сегодня на душе», практически обвинив Серебрякову в разврате, и ее поддерживает Хрущов в минуту, когда сам, по мнению Серебрякова, находится в состоянии «брета и психопатии» (С. XII, 178).

Именно Соня заражена той болезнью, что и Львов – классификацией людей по шаблону. Так, Иванов для доктора – это «Тартюф, возвышенный мошенник» (С. XII, 17), а Хрущов для Сони – «демократ, народник» (С. XII, 157). Сведение индивидуальности к типу вызывает резкий протест доктора-лешего: «Кто бы я ни был, глядите мне в глаза прямо, ясно, без задних мыслей, без программы, и ищите во мне прежде всего человека, иначе в ваших отношениях к людям никогда не будет мира» (С. XII, 157). Думается, что загадка героя новой драмы – именно в этом: имена-знаки используются в логике отрицания (Иванов – Тартюф и Гамлет, типы взаимоисключающие друг друга), новый герой отрекается от литературной родословной, призывая искать в нем «человека», а не героя. Иначе говоря, доктор Хрущов высказывает мысль, принципиальную для драматурга Чехова: герои драмы – «не ангелы и не злодеи...», а Хрущов, неопознанный как драматический типаж, вызывает к «человеку», который не вписывается в устойчивые типы классической драмы. Так бунт против «амплуа» формирует персонажную систему новой драмы.

Особое значение в новом театральном-драматическом мире Чехова приобретает Дорн. Он заявлен Аркадиной уже в первом действии – как

главный герой-любовник их приозерного мира. Тема любви и как одно из ее конкретных выражений – донжуанство – представлено в особой чеховской интерпретации, достаточно вспомнить, что с Дон Жуаном сравнивается профессор Серебряков, «сухарь» и «ученая вобла». Обаятельный Дорн больше соответствует образу поклонника женской красоты и данного природой таланта, но и здесь Чехов идет по пути парадоксального решения классической темы: Дорн отрекается от «титула» сердцеда, объясняя свой успех не личными, а профессиональными достоинствами: «Во мне любили главным образом превосходного врача» (С. XIII, 11). Итак, во-первых, Дорн, по его собственному признанию, хороший врач; во-вторых, любовь к врачу косвенным образом проясняет и столь любопытную у Чехова концепцию любви: она выступает как нечто вроде болезни, которую надо не оценивать, а принимать как данность.

Дорн не одинокий усталый человек в любовном мире комедии – он отец, но отец тайный. При этом в окончательной редакции именно его дочь, а не он, невольно проясняет запутанные отношения Шамраева, Полины Андреевны и Дорна. В конце первого действия Маша признается в своем доверии не к отцу, а именно к доктору. Итак, Дорн – хороший доктор и хороший любовник; кроме того, он бонвиван, не только любящий жизнь, но и умеющий ею наслаждаться. Но значимость этого образа еще и в особом отношении к искусству – как высшему наслаждению в жизни и высшей духовной ценности. Врач, мечтающий познать вдохновение как единственно не испытанное наслаждение в жизни, со вкусом прожитой, – это уникальное явление в сонме чеховских врачей, обделенных, разочарованных, испытавших любовь в прошлом (Чебутыкин), либо утративших ее в самый момент зарождения (Астров). Именно благодаря ощущению правильности прожитой жизни Дорн – психически очень здоровый и даже мудрый человек, но образ Дорна как врача строится на столкновении разных точек зрения. Первая принадлежит самому герою, который считает, что женщины любили в нем в основном превосходного акушера. Вторая высказана больным Сориным, разочарованным в докторе, который все болезни лечит валериановыми каплями. Диалог двух героев показывает Дорна в профессиональной сфере, и особая позиция доктора, нехарактерная для врача, как будто полностью соответствует складывающимся принципам новой драмы, среди которых главный – не-действие, или поступок, который чаще всего предстает как отказ от ожидаемого действия. Любопытно, что именно в «Чайке», начинающей эпоху новой драмы в России, большинство персонажей

как раз действующие: решительно поступают со своей жизнью Нина и Маша; активна в своей борьбе за любовника Аркадина; определяет свою судьбу и ее сын. И только Дорн остается верен своей позиции «наблюдателя»: он не реагирует на просьбы своей бывшей любовницы Полины Андреевны; не признается в своем отцовстве Маше; наконец, помогает больному Сорину только как мудрый друг, но не как врач. Впрочем, многолетняя врачебная практика привела его к своеобразному медицинскому фатализму: принимая жизнь, ты должен быть готов к ее логическому завершению, а потому важнейшая заповедь врача – *не навреди*.

В «Дяде Ване», переработанном варианте «Лешего», усложняется образ Астрова. Свои «лешие» наклонности он, безусловно, получил в наследство от Хрущова, но если о последнем сказано в ремарке, что он – «помещик, кончивший курс на медицинском факультете» (С. XIII, 126), то Астров представлен как врач. Своей увлеченностью лесами он «заражает» и других, в первую очередь женщин; способностью нравиться женщинам он напоминает Дорна, но именно его «лесная» страсть принципиально отличает Астрова от предшественника: Дорн – наблюдатель, Астров – «действующее и деятельное лицо» (Аристотель). Его душевная коллизия – в несопадении профессии с призванием, и она характерна для чеховского героя вообще, не индивидуализируя доктора. Да и особенность драматического положения Астрова-лешего не в том, что он – центр любовных страстей, а в том, что не ими герой обуреваем. Астров в первую очередь идеолог: он проповедует идеи географического детерминизма, формулирует концепцию целостности личности, дает нравственную оценку всей ситуации. Таким образом, доктор здесь и наблюдатель, и делатель, но главное – «резонер». Иначе говоря, функционально доктор здесь максимально близок к архаическому хору, редуцированному до одного персонажа.

Совершенно иным выступает образ доктора в «Трех сестрах». В своей профессиональной функции Чебутькин выступит единой – на дуэли, в остальное время он – свидетель и пассивный участник происходящего. Он представляется достаточно курьезной фигурой, зачастую воспринимаемой едва ли не частью интерьера, хотя и весьма выразительной, и это – одна из самых глубоких мистификаций драматурга. «Три сестры» – последняя «докторская» пьеса, и в определенном смысле она завершает тип целителя, через понимание страданий человеческих пришедшего к мудрости. Принявший «мировую душу» Дорн придает тем самым

образу доктора философский ореол, связанный в первую очередь с именем Шопенгауэра, то есть с тем знаковым именем, которое в запальчивости выкрикивает Войницкий, имея в виду высокую возможность, что была им утрачена в служении ложному кумиру. Чебутыкину же в этом философском действе выпало сыграть весьма значительную роль – высказать на своем языке основные положения философии Шопенгауэра [См. Ищук-Фадеева 1997; Roze Whymen 2009]. Кажущиеся бессмысленными высказывания Чебутыкина («Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем...» С. XIII, 178) точно ложатся на взгляды немецкого философа, автора известного труда «Мир как воля и представление». Последние фразы драмы особенно показательны: шопенгауэровская иллюзорность бытия («Все равно!» Чебутыкина) определяет его же положение о непознаваемости мира («Если бы знать» Ольги). Тот же философский подтекст определяет и последний монолог сестер – он о претворении страдания в радость, что стало одним из главных постулатов труда Шопенгауэра, адаптировавшего основное понятие буддизма к собственной картине мира.

Итак, почти обязательное присутствие доктора в пьесах Чехова можно объяснить тремя причинами. Первая – очевидная, явно напрашивающаяся биографическая. Будучи врачом, Чехов хорошо знал этот типаж и все возможные его разновидности. При этом доктор как образ тоже имеет биографию: вначале он молодой, начинающий, ревностно относящийся к своим обязанностям (Львов); затем он приобретает опыт, вступая в зрелый возраст, и, как следствие этого, усталость физическую и не только (Астров); наконец, доктор стар, и он приходит либо к профессиональному равнодушию и бессилию (Чебутыкин), либо к мудрости хорошо и правильно пожившего человека, которая парадоксальным образом в профессиональной сфере выглядит тоже почти как признание того же бессилия, но и понимание: главным законом врача должен быть лозунг «Не навреди!».

Но есть и другая причина, когда тип личности определенным образом сказывается на типе драматического героя. Проблемы общества в острой фазе неслучайно обозначаются метафорой «болезни общества», лечение которых требуют «доктора», для постановки точного диагноза – неслучайно доктор в драматургии Чехова почти всегда *идеолог*, рассуждающий не о своих профессиональных проблемах, как, например, Медведенко, а об общечеловеческих – честности и верности, о творчестве и глубинном содержании жизни, о ее законах и смысле.

И, наконец, третья, собственно драматургическая причина связана с *недеянием* царь-врачей, как иногда в шутку называл себя и сам Чехов. И здесь открывается еще один философский пласт: в последней пьесе Чехова, в «Вишневом саде», Шопенгауэр уже не «звучит», но зато появляется Ницше, автор широко известного труда «Рождение трагедии из духа музыки», где последователь Шопенгауэра рассуждает о двойственности искусства, чьи образы строятся как бы в состоянии либо сновидения, либо опьянения, выражающими божественную волю либо Аполлона, либо Диониса: «... каждый художник является только “подражателем”, и притом либо аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо, наконец, чему пример мы можем видеть в греческой трагедии – одновременно художником и опьянения и сна...» [Ницше 1990, 63]. Для прояснения структурной значимости образа доктора осталось сделать последний шаг: в богатой биографии бога Аполлона, среди множества его «профессий», есть и врачевание, так как миф о его родстве с богом Асклепием был порожден, как считается, вследствие божественной обязанности Аполлона отвращать человека от бед. Учитывая мифологический подтекст, по-другому начинаешь воспринимать и визионерство чеховских докторов, особенно Дорна, и аполлонизм «Чайки» (последнее слово второго действия – «Сон!»). Но, как представляется, именно этот аспект проясняет «недеяние» драматических докторов, чья структурная функция – уравновесить «дионисийство», и валериановые капли здесь, похоже, необходимы.

Литература

1. Ивлева Т.Г. Доктор в драматургии А.П. Чехова // Драма и театр. Вып. II. Тверь, 2001.
2. Ищук-Фадеева Н.И. Философские аспекты в поэтике чеховской драмы (А.П. Чехов и А. Шопенгауэр) // Художественная литература в социокультурном контексте. М., 1997.
3. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ф. Ницше. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1990.
4. Roze Whyumen. Chekhov's seagull and Schoprnhauer's poodle // Драма и театр. Вып. VII. Тверь, 2009.

Н. Каджая (Грузия, Батуми)

О ЧЕХОВСКИХ ПРИНЦИПАХ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ДУМБАДЗЕ

В литературоведении не раз говорилось о влиянии Чехова на развитие последующей русской и мировой литературы. Художественно-эстетические принципы писателя, его критицизм оказали сильное влияние на литературу второй половины XX века. Как известно, целью подлинно большой литературы является не только правдивое изображение действительности, но и, в определённой степени, прогнозирование, проектирование будущего. Следовательно, в каждом высокохудожественном произведении, так или иначе, представлена онтологическая картина мироздания. Чехов считал, что художник должен воссоздать «жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть» (Письмо к А. Суворину от 25 ноября 1892 г.). Г. Бердников отмечал, что «принцип этот можно считать для русского критического реализма всеобщим, но осуществлялся он каждым писателем по-своему» [Бердников 1982: 140]. Добавим, что тот же принцип является характерным и для грузинской реалистической литературы. Чеховское творчество, несмотря на конкретное социально-историческое содержание его произведений, до сих пор остается «книгой жизни» для художников, живущих в иных социально-политических и национальных условиях.

Свою творческую установку Чехов формулировал так: «Изображать то, что жизненно, что вечно, что действует не на мелкое чувство, а на истинное человеческое чувство» (Письмо брату Ал.П. Чехову от 20 февраля 1883г.). Важнейшие проблемы общечеловеческого характера определяют, в первую очередь, роль и значение Чехова в истории русской и мировой литературы. Немало достойных преемников было у Чехова, среди которых нужно назвать Вересаева, Зощенко, Шукшина и других. «Само собой, чеховские традиции, которые они продолжили, не могут быть определены по принципу только внешнего сходства

явлений, по принципу “похожести”. Они нечто более глубокое, жизненное» [Варинская, Левкив 1989: 142]. Вера в лучшие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, совестливость, доброту – и ненависть к хамству, рвачеству, казённому отношению к человеку протягивают нити от творчества Чехова к грузинскому писателю XX века Н. Думбадзе.

«Сознание цели» определяет художественные и эстетические особенности мастерства Н. Думбадзе. Идеино-художественным замыслом писателя определяется выбор некоторых приёмов, как, например, своеобразное построение судьбы персонажа. В романе «Солнечная ночь» автор рисует не совсем реальную, не совсем правдоподобную ситуацию – сбежавшего из тюрьмы уголовника простили и даже освободили. Однако в подобном исходе нельзя усмотреть только лишь «тягу к чудесным финалам», как писал Л. Аннинский в статье «Миф и мир» [Аннинский 1990: 42]. «Мягкое писательское сердце» накладывает свой отпечаток на поэтическую сторону произведения. Думбадзевская доброта настолько активна, что писатель решается ввести в ткань произведения нереальное, невозможное с точки зрения жёстких жизненных условий и даже литературно-жанровых законов – уголовника простили, поверив наивному ходатайству его друга Теймураза. Противостояние добра и зла, как видим, имеет условный, даже сказочный исход.

Для выражения своей нравственной позиции, писатель не только и не просто отражает мир, но и направляет изображение этого мира в желаемую сторону, сторону гуманизма. Ориентиром в подобном движении служит чеховская модель миробытия. Поэтому и обращается Н. Думбадзе к условности, стремясь показать «жизнь, какой она должна быть», а не только жизнь, какая она есть. Наверное, с указанных позиций и следует рассматривать произведения Н. Думбадзе. Тогда обнаружится одна из важнейших особенностей художественного видения и мастерства писателя: условное, сказочное в реалистическом произведении, сосуществование в тексте в различных дозах реально бытующего и воображаемого, желаемого.

Такую же условную ситуацию писатель создает в романе «Я вижу солнце». Это сцена, где убийца и дезертир Датико умоляет арестовать его, а милиционеры с презрением отворачиваются от него. Критики часто отмечают, что условный характер сцены рушит структуру произведения и начинает походиться на театральность. Л. Аннинский считает, что в таких случаях условность делает реальные эпизоды недостоверными – во время войны с дезертирами так не поступали

[Аннинский 1990: 42]. Да, сцена несколько театральна и неожиданна. Однако, по нашему мнению, театральность сразу же улетучится, если будет учтена писательская установка на «сознание цели» [См. Руденко-Десняк 1981, 328].

В данном эпизоде наблюдается колебание художественных акцентов. Н. Думбадзе, показывая эпизод с дезертиром, переносит акцент на нравственное начало и, выражая своё отношение к изображаемому, невольно (а может, и сознательно) пренебрегает правдоподобием, реально существующим положением вещей. Подобное, неожиданное для периода войны развитие действия понятно лишь в связи с установкой его художественных задач: самое страшное наказание – это нравственное наказание, и для писателя важнее нравственное очищение изменника и убийцы, чем его формальное наказание. Как видим, в тексте сцена важна не как реальный эпизод, а как художественное выражение нравственной позиции автора. Однако она не противоречит художественной природе произведения, а естественно вплетается в образную ткань романа.

Следует отметить еще одно проявление чеховского в творчестве Н. Думбадзе. Чехов был убежден, что авторская и читательская эмоциональность находятся в обратно пропорциональной зависимости: «Когда... хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее – это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисуется рельефнее» (Письмо Л.А. Авиловой от 19 марта 1892г.). В романе «Не бойся, мама!» писатель, рассказывая о границе и о судьбе приграничного села, создает именно такой «фон» и этим достигает определенного эффекта: «Линия границы проходит по такой-то параллели, по такому-то меридиану. В результате, как видите, один брат, можно сказать, живёт по эту, а другой – по ту сторону границы» [Думбадзе 1986: 569]. За этими сухими статистическими данными кроется трагедия: расколота семья. Человек уступил силе, которой почему-то понадобилось, чтобы братья разошлись и смотрели друг на друга с разных сторон границы.

Так проявляется сходство разных по мировоззрению писателей: в их стремлении показать и оценить благородные, порой наивные человеческие порывы в своих персонажах. В разное время А.П. Чехов и Н. Думбадзе утверждали близкие гуманистические идеалы. Стремление персонажей подняться над обыденностью часто терпит неудачу, однако само появление в человеке подобного стремления, желания сделать что-то возвышенное, доброе у писателей выступает высшей оценочной меркой.

Литература

1. Аннинский Л. Миф и мир (Нодар Думбадзе: поиски, результаты) // Отлетающий занавес. Тбилиси, 1990.
2. Бердников Г. Общечеловеческое и социальное у Чехова // Вопросы литературы. 1982. № 1.
3. Варинская А., Левкив М. Образ автора в рассказах А. Чехова и В. Шукшина (К проблеме преемственности) // Вопросы литературы народов СССР. Вып. 15. Киев–Одесса, 1989.
4. Думбадзе Н. Собрание сочинений: в 2-х томах. Тбилиси, 1986.
5. Руденко-Десняк А. Что за простыми истинами? О прозе Нодара Думбадзе // Н. Думбадзе. Избранное: в 2 т. Т. 2. М., 1981.

М.М. Калиниченко (Ровно, Украина)

ЧЕХОВ И ДОСТОЕВСКИЙ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОНТОЛОГИЯ НЕРАЗРЕШИМОСТИ

Усилиями многих исследователей тема «Чехов и Достоевский» заведена в глухой тупик. В тупике этом следует осмотреться, чтобы понять, как сформировалось сегодняшнее, в научном смысле абсолютно бесперспективное представление о связях между Чеховым и Достоевским.

Начинать приходится с самого Чехова. С его хорошо известных слов о том, что роман «Преступление и наказание» он не читал: «Берегу это удовольствие к сорока годам». Немирович-Данченко, выслушавший это удивительное признание, дождался сорокалетия и спросил, прочитан ли знаменитый роман? И получил ответ: «Да, прочел, но большого впечатления не получил». Но в 1889 году, то есть еще до сорокалетия, в письме Суворину, о своем отношении к Достоевскому Чехов высказался более подробно: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий».

В советские времена литературоведы по-разному комментировали эти суждения. Довольно долго к ним относились одобрительно, усматривая в них неприятие «архискверного» Достоевского. Но уже в семидесятых, после канонизации Достоевского как художника, не чуждого миру социализма, стало как-то не очень удобно соглашаться с чеховскими колкостями. Возникла необходимость истолковать их так, чтобы не навредить репутации ни Достоевского, ни самого Чехова. Показательны в этом смысле выступления М.П. Громова, нашедшего в чеховских текстах многочисленные «скрытые цитаты» [Громов 1997] из Достоевского. Стараниями Г.П. Бердникова, В.Б. Катаева, Э.А. Полоцкой и других упрочилась убежденность в том, что насмешливо-непочтительное отношение к Достоевскому было обусловлено стремлением Чехова дистанцироваться от этого

литературного «генерала». При этом подчеркивалось, что Чехов всегда, и смолоду, и в зрелые годы, не переставал учиться у него, создавая собственную поэтику, отличавшуюся от поэтики Достоевского.

Такое решение вполне характерно для методологии литературоведения прежних лет, моделировавшего историю литературы как восходящий процесс. Обходить противоречия, или, как говорилось на тогдашнем гегельянско-марксистском сленге, представлять их в «снятом» виде, было обычным занятием традиционной истории литературы. В одной из статей Р.Г. Назирова «снятие» противоречий осуществлено так: «Чехов скромно, но твердо оспаривал Достоевского. <...> Чехов возражал Достоевскому и спорил с ним, одновременно продолжая его темы и развивая некоторые важнейшие идеи» [Назирова 2005: 168].

Чехов и Достоевский оказались помещены в пространство историко-литературной идиллии. И это самый настоящий научный тупик. Противоречия не исчезают. Их нельзя ни отменить, ни «снять». Можно только закрыть возможность понимания.

Стоит заметить, что непосредственные участники литературного процесса, писатели (те, разумеется, которые не подчинялись идеологической и методологической диктатуре), и подумать не могли, что Чехова со временем сделают прямым наследником Достоевского. Например, И. Аннинский, писавший так: «...неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника... Я чувствую, что больше никогда не примусь за Чехова... Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского...» [Аннинский 1979: 459–460].

Не только Аннинский противопоставлял Чехова Достоевскому. Их абсолютная разность была очевидна и для Ахматовой, не раз говорившей, что не любит Чехова. Оба были для них (Чехов, конечно, в значительно большей мере) близкими участниками, почти со-участниками подлинной литературной жизни. А в ней, в отличие от литературной истории, противоречия не «снимаются», поскольку выступают движущей силой литературного развития.

Все до сих пор сказанное оставляет открытым вопрос о выходе из научного, методологического тупика. Выход есть. Существует вполне реальная возможность увидеть этих писателей в одном литературном ряду. Моя роль скромна: привлекая внимание к этой возможности, опираюсь на мнения тех, для кого Чехов и Достоевский, как и для Анненского, для Ахматовой, были со-участниками живого

литературного дела. Принято считать, что современники не слишком хорошо понимают великих писателей и подлинное понимание возникает только на временном удалении. Так бывает не всегда. Именно современники, Николай Михайловский и Лев Шестов, заметили в Достоевском и Чехове то, что их по-настоящему, без какого-либо «снятия» противоречий, объединяет.

Михайловский увидел это первым. Его приговор Достоевскому был очень суров: «жестокий талант». Но и вердикт Чехову оказался не мягче. Чаще других вспоминают слова Михайловского о том, что Чехов – «безыдейный писатель», «даром пропадающий талант». Многократно тиражировано мнение о том, что стареющий теоретик народничества якобы просто не мог понять, что скрывалось за внешней бесстрастностью чеховской манеры письма. На самом же деле Михайловский очень хорошо понимал, что именно скрывалось. Этот всегда очень пристрастный критик писал о Чехове, явно сдерживаясь, остерегаясь произнести то, что он давно уже мог и должен был сказать. Во всех его высказываниях присутствует это осаживание самого себя, желание говорить не о том, каким он видит молодого художника, но о своих надеждах на то, что Чехов способен измениться.

Но однажды с его пера все-таки сорвались слова, которые Михайловский, сдерживаясь, не произносил, да так и не произнес публично. Они написаны во втором его письме Чехову (март 1888 г.) и в силу частного характера переписки не предусматривали общественного резонанса. Но это обстоятельство не умаляет, лишь усиливает их особое значение. Михайловский сказал о том, что лично у него наболело, и рассчитывал на такое же, личностное, восприятие сказанного. И это настоящий приговор, не менее жесткий, чем тот, который был вынесен Достоевскому: «Не индифферентны Ваши рассказы в «Новом времени», – они прямо служат злу» [Переписка 1984: 380]. С этим приговором можно не соглашаться, можно находить немало объяснений и даже оправданий его резкости. В нем, конечно, очень сильны и партийная, и редакционная составляющие, слишком ощутима неприязнь к реакционной суворинской газете. Но важнее всего личная адресованность этого приговора. Достоевского Михайловский судил на миру, судил как писателя, как значимую фигуру общественной жизни. Тут же, в письме Чехову, все иначе. Приговор Чехову – предпоследняя фраза, а завершает письмо другая – «Простите, пожалуйста». Стоит обратить внимание на странную (но только на первый взгляд) повторяемость ситуации. Ведь и Анненский, вынося свой приговор «палисаднику» Чехова, сделал

это тоже в частном письме Е.М. Мухиной, жене своего коллеги по Царскосельскому лицезу. И, как Михайловский, тоже извинился за его резкость: «Простите мне ненужную желчность этих страниц... Боюсь их перечитывать, боюсь их посылать...» [Анненский 1979: 460]. В чем причина совпадения? Видимо, в обоих случаях приговоры были как-то по-особому и слишком сильно связаны с душами самих судей. Было в них что-то личное, сокровенное, ими выстраданное, то, о чем говорить трудно, но и не сказать нельзя, нет сил сдержаться, обязательно нужно сказать. Если это так, то приговор, который Михайловский вынес Чехову, приобретает особую значимость. Это не инвектива, сформулированная в запале литературной полемики. Это слова духовного увещания, рассчитанные именно на духовный результат. И, стало быть, Михайловский понимал, с болью и состраданием, с сочувствием ощущал присутствие в чеховской душе какой-то темной, ущербной и пугающей составляющей, о которой и говорить-то следует лишь в очень личном, максимально доверительном общении. И, видно, ему, как и Анненскому, сущность и природа этой темной составляющей были не совсем ясны – и в человеческом, и в художественном их проявлениях. Оба только догадывались о присутствии этой составляющей, не умея вполне объяснить.

Все объяснил Лев Шестов в философском эссе 1908 года «Творчество из ничего». Традиционная история литературы многие годы игнорирует его понимание Чехова. И напрасно. Точнее, именно не напрасно, поскольку, если соглашаться с Шестовым, то существование идиллии о Чехове-преемнике и продолжателе «тем» и «идей» Достоевского оказывается совершенно невозможным. Но зато реализуется возможность увидеть их в одном литературном ряду.

Чехов в восприятии Шестова – это художник, которого «сначала инстинктивно, а потом и сознательно влекло к неразрешимым, по существу, проблемам» [Шестов 2006: 189]. Понятно, почему Шестов сумел разглядеть такого Чехова. Для него Чехов – единомышленник, подтверждающий экзистенциалистское *credo* философии самого Шестова: человеческое существование невозможно без осознания принципиальной неразрешимости вечной, «проклятой» проблемы смысла и цели бытия – проблемы, которая не имеет и не может иметь никакого логического разрешения. Вот именно с этой точки зрения Шестов интерпретировал одно из самых значительных и сложных прозаических творений Чехова – повесть «Скучная история». Для нас это прочтение тем более важно, что осуществлено оно с прямыми выходами к сопоставлению с прозой Достоевского.

Герой чеховской повести, «заслуженный профессор Николай Степанович такой-то» (С. VIII, 251), приблизившись к концу своего жизненного пути, с ужасом сознает, что последние месяцы его земного существования превратились в непрекращающееся мучение духа. Жить стало невыносимо. Он перестал понимать себя, не может объяснить, зачем, с какой целью, ради чего просуществовал свои шестьдесят два года. И это, как ему представляется, обусловлено одним: отсутствием в его жизни главного смысла – «общей идеи»: «И сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывались мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного ... во всех моих суждениях о науке, о литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли этого нет, то, значит, нет и ничего» (С. VIII, 307).

Вслед за Шестовым скажем о том, что так глубоко страдающий профессор заблуждается. Он заблуждается в том, что его «общая идея» отсутствует. Разве об ее отсутствии свидетельствует такое вот признание: «Как 20–30 лет назад, так и теперь, перед смертью, меня интересует одна только наука. Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука – самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что только ею одною человек победит природу и себя. Вера эта, быть может, наивна и несправедлива в своем основании, но я не виноват, что верю так, а не иначе; победить же в себе этой веры я не могу» (С. VIII, 263).

И это говорит человек, у которого нет «общей идеи»? Да ведь он убежден, что до «последнего вздоха» сохранит веру в «самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека». Это у него, человека, с которым были дружны Пирогов, Кавелин и Некрасов, отсутствует стержневая идея жизни? У него, ученого с мировым именем, педагога, воспитавшего не одно поколение русских врачей, могло вдруг пропасть то, что дает ощущение осмысленности и цели существования? Когда-то было, а теперь пропало? Вдруг, по какой-то необъяснимой причине, то ли вообще без причины не стало «общей идеи», которая у него всегда была, верность которой он клянется хранить до последнего вздоха.

Вот такое странное противоречие присутствует в тексте «Скучной истории». Это неразрешимое противоречие. И оно подтверждает правоту Шестова, сказавшего, что Чехова всегда влекло

к неразрешимостям человеческого духа. Но согласимся и с другим утверждением Шестова: именно в этом влечении к неразрешимости Чехов, так разительно отличающийся от Достоевского и не принимавший Достоевского, оказывается близок именно к Достоевскому. Его Николай Степанович поразительно похож на подпольного парадоксалиста Достоевского. Персонажи разные, судьбы несхожие, сюжетные ситуации ни в чем не совпадают – не чета чеховский профессор обитателю подполья, не чета. Однако устремленность профессорских мыслей к признанию того, что в мире вообще и в его личной судьбе царит всепобеждающая неразрешимость, как раз и свидетельствует о его прямом типологическом родстве с подпольным парадоксалистом.

«Общая идея» Николая Степановича, конечно же, не покинула. Она живет, таится в глубинах сознания. Ее отсутствие – отсутствие мнимое, кажущееся. Суть профессорских страданий не в отсутствии идеи, а в осознании того, что ни одна идея – никакая, будь она хоть и «самой общей», – просто не в силах, не в состоянии объяснить загадки бытия, примирить человека с противоречиями его духа. Возраст, неотступно приближающаяся смерть уже продемонстрировали ему вполне, что никакая идея, даже самая величественная и всеобъемлющая, не способна ни оспорить, ни отворотить, ни объяснить неотвратимость небытия. И он готов кричать, вопить от отчаяния, кричать прямо на лекции: «Мне хочется прокричать громким голосом, что меня, знаменитого человека, судьба приговорила к смертной казни, что через каких-нибудь полгода здесь в аудитории будет хозяйничать уже другой. Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, которых не знал я раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты ... мое положение представляется мне таким ужасным, что мне хочется, чтобы все мои слушатели ужаснулись, вскочили с мест и в паническом страхе с отчаянным криком бросились к выходу» (С. VIII, 264).

Но именно об этом же, о собственном нежелании существовать посреди неразрешимостей бытия, о невозможности примириться с неразрешимостью, кричит и подпольный парадоксалист. Кричит, что ни природа, ни логика не способны преодолеть неразрешимость. И неразрешимость он, как и Николай Степанович, ощущает с невыносимой болью: «Господи Боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики... тут подмен, подтасовка, шулерство... тут просто бурда, – неизвестно что и неизвестно кто, но, несмотря на все эти

неизвестности и подтасовки, у вас все-таки болит, и чем больше вам неизвестно, тем больше болит!» [Достоевский 1973: V, 105–106].

Но более всего впечатляет типологическое родство чеховского профессора с другим героем Достоевского – с Раскольниковым. У них имеются даже биографические совпадения. Оба, хоть и по-разному, но очень тесно связаны с университетской средой. Николай Степанович в свои студенческие годы, как и Раскольников, тоже натерпелся от нищеты. Оба ведут напряженную духовную жизнь, никакая другая для них не существует. Словом, оба принадлежат к одному социально-психологическому типу. Вполне допустимо даже представить, что Николай Степанович – это доживший до шестидесяти с лишним лет Раскольников. Ведь советовал ему Порфирий Петрович: «Станьте солнцем, вас все и увидят» [Достоевский 1973: VI, 352]. Он так и сделал, выстрадал каторгу, выучился и стал всем заметным светилом российской науки, о котором даже в немецких журналах пишут. И вот дошел до жизни такой...

Конечно, Николай Степанович, наверняка, никогда бы не взял в руки топор – в одном этом он на Раскольникова не похож. Но похож в самом главном: как и Раскольников, он жить не может без осознания осмысленности собственного существования. Если смысла жизни нет, то и жизнь ему не дорога, поскольку не может он существовать неосмысленно. Вот эта жажда смысла – это и есть их общая идея. И оба они сталкиваются с неразрешимостью. Ни профессорская «общая идея», мнимое отсутствие которой он осознает с такой болью, ни «теория» Раскольникова не позволяют духу обрести согласие с собой и миром. Принципиальная типологическая схожесть героев особенно ощутима на последних страницах «Скучной истории» и «Преступления и наказания».

Николай Степанович в Харькове. Сюда он приехал в бессильной и бесполезной попытке разобраться в запутанных проблемах собственной семьи. И вот сидит на койке в скверном гостиничном номере, глядит на дешевый рукомошник, слушает, как в коридоре дребезжат дрянные часы. И думает – не о семье, конечно, – думает о самом главном: «Допустим, что я знаменит тысячу раз, что я герой, которым гордится моя родина... но все это не помешает мне умереть на чужой кровати, в тоске, в совершенном одиночестве...» (С. VIII, 306). И никак не просматривается выход из этой неразрешимой ситуации: «...во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы все это в одно целое... Я побежден...» (С. VIII, 307).

Кате, своей воспитаннице, единственному человеческому существу, которое ему до сих пор по-настоящему дорого, он не может сказать ничего утешительного. Она обращается к Николаю Степановичу за советом, просит объяснить, что делать и как жить, как превратить существование в осмысленное и небесцельное – то есть просит подсказать ей именно «общую идею». А он не находит слов. В развязке повести и он, и Катя остаются пленниками неразрешимости. Им не вырваться. Неразрешимость всей своей мощной неотступностью заслоняет им жизнь, даже саму смерть заслоняет. В этом плену неразрешимости и смерть уже перестает что-то значить. Николай Степанович, прощаясь с Катей, хочет спросить: «Значит, на похоронах у меня не будешь?» (С. VIII, 310). И не спрашивает. Не может, не в состоянии пригласить на собственные похороны, хотя и знает: ничем более значительным, чем похороны, его жизнь уже не в состоянии разрешиться. Не будет ничего другого.

И тут скажем о том, что напрямую связано с главной проблемой этой статьи, – с вопросом о возможности увидеть Чехова и Достоевского в одном литературном ряду. Вот он, этот литературный ряд. Ведь и в «Преступлении и наказании» Достоевский, как и Чехов, рассказал о том же: о роковой роли неразрешимости в человеческой судьбе. Его Раскольников, как и чеховский Николай Степанович, тоже пленник «общей идеи», только названа она по-другому – «теория». Ей он подчинил собственное существование, прожил с ней всю свою жизнь, уместившуюся в промежутке от того июльского дня, когда он осуществил «пробу» и только примерился к реализации «теории», до пасхальных дней уже на каторге. Именно на каторге, в эпилоге романа, неразрешимость доведена Достоевским до крайнего, конечного предела. Раскольников ни в чем не раскаивается, но и жить со своей «теорией», со своей «общей идеей» не может. Он, как и Николай Степанович, уже готов принять небытие. Каторжники ненавидят его, считают безбожником, грозятся убить. Один из них бросился на него в «решительном исступлении; Раскольников ожидал его спокойно и молча, ни одна черта его лица не дрогнула».

Но Достоевский продлил существование Раскольникова. В эпилоге он открыл ему возможность «полного воскресения в новую жизнь» [Достоевский 1973: VI, 421]. Любовь к Соне воскрешает Раскольникова. Об этом скороговоркой сказано на двух последних страницах эпилога. Достоевский приглашает своих героев жить – жить в каком-то новом, осиянном «зарей обновления будущем» [Достоевский 1973: VI, 421]. Но это, по сути своей, приглашение

в никуда, это приглашение к небытию, как и невысказанное в чеховской повести приглашение на похороны. Ни о каком «обновленном будущем» Достоевский так никогда и не написал. Да и мог ли написать об этом художник, который, как и Чехов, слишком хорошо знал, что такое неразрешимость? Неразрешимость вопросов, измучивших и Раскольникова, и Николая Степановича, сохраняет всю свою грозную неотступность и в «Преступлении и наказании», и в «Скучной истории».

Чехов и Достоевский – разные писатели, несхожесть поэтики их произведений очевидна. Чехов – не наследник и не преемник Достоевского. Но и близость этих писателей, общее, роднящее их понимание принципиальной неразрешимости главных, фундаментальных проблем бытия и сознания тоже очевидны.

Изучение сходных проявлений художественной онтологии неразрешимости способно, как представляется, открыть плодотворную перспективу типологического исследования творчества этих писателей. И еще одно важно: верификация представлений о «конце истории», разрушении сущностно-онтологических ценностей провоцирует мыслителей новейшей поры возводить неразрешимость в ранг универсальной причины сосредоточенности сознания на самодостаточной, бесцельной игре означаемыми, из которых выветрилась малейшая связь с гуманистическими смыслами. Такое состояние сегодняшней гуманитаристики создало историческую перспективу, в которой очевидны мировоззренческая, эстетическая значимость и ценность неразрешимости в художественном мышлении Чехова и Достоевского. Оба художника пришли к воплощению неразрешимости под влиянием кризисного состояния общества, в котором им довелось жить. Но в неразрешимости они различали не одни отголоски всех уже миновавших поражений духа и не только предвестие грядущих падений, ему уготованных. Способность духа быть открытым неразрешимости, трансформировать ее мощь в силу, обуславливающую максимально честное видение мира во всей неустрашимости его противоречий, – эта способность определяет непреходящую гуманистическую ценность творчества Чехова и Достоевского.

Литература

1. Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
2. Громов М.П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. М., 1997. С. 39–52.

3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Сочинения: в 17 т. Т. V. Л., 1973. Т. VI. Л., 1973.
4. Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: Преемственность и пародия // Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Уфа, 2005. С. 159–168.
5. Переписка А.П. Чехова: в 2 т. Т. I. М., 1984. С. 379–380.
6. Шестов Л. Начала и концы. Томск, 2006. С. 184–215.

С.А.Кибальник (Санкт-Петербург)

ЧЕХОВ И ФИЛОСОФИЯ

Заглавие настоящей статьи намеренно воспроизводит заглавие недавней работы С.Г. Бочарова, которая заканчивается цитатой из письма Чехова к С.Н. Дягилеву и комментарием к нему: «Мы пишем жизнь такую, какова она есть, а дальше – ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте». Сюжет для небольшого рассказа, для новой работы на тему о Чехове и философии» [Бочаров 2007: 343]. Однако в приведенной чеховской формуле, быть может, гораздо больше философского смысла, чем это нам обычно кажется.

Сформулированная тема уже не раз привлекала к себе внимание исследователей. В стремлении определить своеобразие художественного мира Чехова они не раз прибегали к философским параллелям. Это тем более оправдано, что в творчестве писателя зрелого периода отчетливо ощущается философская, в особенности гносеологическая проблематика.

Одна из таких напрашивающихся и уже проанализированных параллелей – это антирационализм Льва Шестова. По мнению А.Д. Степанова, в чеховском творчестве Шестов «находит оба основных элемента своей философии: отвержение рационального и поиск чудесного, но только в эстетической сфере, через героев» [Степанов 2002: 1002–1003]. Вопрос, впрочем, можно поставить и по-другому: в какой степени шестовский «апофеоз беспочвенности» порожден творчеством Чехова? Отвечая на него, мы обнаружим еще одну яркую иллюстрацию идеи В.Дильтея о том, что художественная литература прокладывает дорогу философии [Дильтей 2000: 111]. Впрочем, и сам Шестов признавался в том, что истоки своих идей он нашел в художественной литературе [Шестов 1989: 146], а «Апофеоз беспочвенности» (1905), как известно, вырос из замысла книги о Тургеневе и Чехове (прим. 1).

Если говорить о философской ориентации самого Чехова, то, как отмечал тот же Шестов, «единственная философия, с которой серьезно считался и потому серьезно боролся Чехов, был позитивистский материализм. <...> Всем существом своим Чехов чувствовал страшную зависимость живого человека от невидимых, но властных и явно бездушных законов природы» [Шестов 2002: 591]. Вопрос о влиянии на Чехова философии позитивизма недавно получил новое освещение. Признавая, что Чехов «не только испытывал влияние позитивизма, но и полемизировал с крайностями позитивизма», П.Н. Долженков, тем не менее, чрезвычайно расширил сферу сближения Чехова с философией позитивизма: «Комплекс: агностицизм, гипотетичность и относительность знаний, – характерен для позитивизма, его составные части примерно в одно и то же время начинают обнаруживаться в произведениях и высказываниях Чехова. Поэтому мы можем с достаточно большой дозой уверенности предполагать влияние позитивизма на Чехова в области его художественной гносеологии» [Долженков 2003: 9 (справедливости ради, стоит отметить, что одна из трех глав этого интереснейшего исследования озаглавлена «Чехов против крайностей позитивизма», с. 103–123)].

Образ позитивистской философии все же несколько отретуширован исследователем, чтобы придать ему большее сходство с Чеховым: при этом он наделен некоторыми чертами, в большей степени свойственными А. Шопенгауэру. В действительности рационализм и сциентизм позитивизма, исходившего из того, что законы социального мира так же объективны, как и законы природы, решительно разводят его с Чеховым. Критика позитивизма все-таки играет в творчестве Чехова более существенную роль, чем опора на него. В этом плане более взвешенную позицию по этому вопросу занимает, как кажется, В.Б. Катаев: «отказываясь, в отличие от агностиков и позитивистов, от спекуляции на трудностях познания явлений и законов действительности, Чехов считал, что все индивидуальные явления связаны некими неизвестными объединяющими началами, “настоящей правдой”, которую необходимо “искать”» [Катаев 1979: 117–118]. Показательно отношение Чехова к одному из русских философов-позитивистов – В.В. Лесевичу, о котором в одном ряду с Н.К. Михайловским и С.Н. Южаковым Чехов писал в письме к издательнице журнала «Северный вестник»: «Приглашайте настоящих ученых и настоящих практиков, а об уходе ненастоящих философов и настоящих социологов-наркотистов не сожалейте» (П. III, 279).

Как известно, в целом ряде произведений Чехова герои или повествователь развивают мысль о том, что людям дано не разрешать вопросы, а лишь наблюдать явления жизни. «Многое было сказано ночью, но я не увозил с собою ни одного решенного вопроса, и от всего разговора теперь утром у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки», – сказано в концовке повести «Огни» (1888). «<...> А когда я ударил по лошади и поскакал вдоль линии и когда, немного погодя, я видел перед собою только бесконечную, угрюмую равнину и пасмурное, холодное небо, припомнились мне вопросы, которые решались ночью. Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: “Да, *ничего не поймешь на этом свете!*” (здесь и далее курсив мой – С.К.)

Стало восходить солнце...» (С. VII, 140).

В.Б. Катаев отказывался распространять агностический дискурс повествователя на самого автора [Катаев 1979: 117–118]. Напротив, П.Н. Долженков [Долженков 2003: 11] указывал на совпадение позиции повествователя с точкой зрения Чехова, как известно, заметившего в одном из писем: «Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что *на этом свете ничего не разберешь*, как когда-то сознавался Сократ и как сознавался Вольтер <...> Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед <...> Мы не будем шарлатанить и станем заявлять прямо, что *на этом свете ничего не разберешь*» (П. II, 280–281, 283). Эта параллель достаточно убедительна, и все же позиция героя-рассказчика в рассказе сложнее, чем то, как она выражена самим Чеховым в письме. Ведь заключительным строкам повести «Огни» предшествует следующий текст: «Севши на лошадь, я в последний раз взглянул на студента и Ананьева, на истеричную собаку с мутными, точно пьяными глазами, на рабочих, мелькавших в утреннем тумане, на насыпь, на лошаденку, вытягивающую шею, и подумал:

“Ничего не разберешь на этом свете!”» (С. VII, 140).

«Читатель должен задуматься о том, – замечал по этому поводу В.Б. Катаев, – как, скажем, пес Азорка или мужик, мыкающийся с котлами “по линии”, может быть связан с историей Кисочки? <...> Вот что, оказывается, порождает конечный вывод повествователя: трудность найти сколько-нибудь разумное объяснение связи любого единичного явления, конечного фрагмента жизни с бесконечным

разнообразием мира» [Катаев 1979: 37]. Перед нами все же не столько сами единичные явления, сколько образы внешней реальности, в сознании повествователя соединяющиеся с мыслями об услышанном им вчера. Чехов просто воспроизводит обычную работу сознания, остановившегося на Ананьеве и Штенберге, так же, как и на других явлениях окружающего мира, попавших в его орбиту.

При этом, как верно отмечает П.Н. Долженков, происходит незаметная «подмена мира собой», которая ярче всего проявляется «в ощущении инженера ночью в беседке: “А потом, когда я задремал, мне стало казаться, что шумит не море, а мои мысли, и что весь мир состоит из одного только меня” (VII, 125). На эту же тему “работает” в повести и мотив эха, которым “Огни” и заканчиваются: “Да, ничего не поймешь на этом свете!” (VII, 140) – как будто говорят рассказчику выжженная солнцем равнина, громадное небо и т.п., то есть как бы голос самой природы, но разве это не “эхо” его же предыдущей мысли: “Ничего не разберешь на этом свете!” (VII, 140). Эхо собственных мыслей – едва ли не все, что получает человек извне» [Долженков 2003: 18]. Такой ход рассуждений довольно характерен для чеховского творчества. Ср. в «Дуэли»: «Надежда Федоровна надела свою соломенную шляпу и бросилась наружу в море. <...> Ей были видны море до горизонта, пароходы, люди на берегу, город, и все это вместе со зноем и прозрачными нежными волнами раздражало ее и шептало ей, что надо жить, жить...» (С. VII, 381).

Если перевести все это на философский язык, то, в сущности, можно сказать, что, у Чехова здесь декларируется принцип слитности субъекта и объекта, даже их «тождества» в постижении мира и одновременно утверждается своеобразная «феноменологичность» человеческого познания: ему не дано пробиться сквозь окружающие человека явления к их сущности. А это как раз напоминает феноменологическую философию, которая возникнет на Западе и в России вскоре после смерти писателя.

В повести «Скучная история» (1889) финальный внутренний монолог повествователя «Огней» как бы разбит на «партию» Николая Степановича и «партию» Кати: «Помогите! – рыдает она, хватая меня за руку и целуя ее. – Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?»

– По совести, Катя: не знаю...

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах.

– Давай, Катя, завтракать, – говорю я, натянуто улыбаясь. – Будет плакать!

И тотчас же прибавляю упавшим голосом:

– Меня скоро не станет, Катя....

– Хоть одно слово, хоть одно слово! – плачет она, протягивая ко мне руки. – Что мне делать?

– Чудачка, право... – бормочу я. – Не понимаю!» (С. VII, 309) (прим. 2).

Нельзя согласиться с тем, что своей последней фразой («Прощай, мое сокровище!») Николай Степанович совершает «прорыв из тотального одиночества к людям, от ужаса смерти к жизни, от жалости к себе к жалости к другим» [Собенников 1997: 49]. Финал повести демонстрирует первоочередное значение для человека не смыслов, а привязанностей (что Кате только еще предстоит понять после скорой смерти Николая Степановича). Именно на этом построена «Скучная история»: поиски смысла жизни Николаем Степановичем – симптом разлада в отношениях с близкими: «Отсутствие того, что товарищи-философы называют общей идеей, я заметил в себе только незадолго перед смертью» (С. VII, 309).

И снова, как и в «Огнях», субъект слит с объектом и не способен выйти за пределы доступных его восприятию явлений окружающего мира и собственного сознания: «Она падает на стул и начинает рыдать. Она закинула назад голову, ломает руки, топчет ногами; шляпка ее свалилась с головы и болтается на резинке, прическа растрепалась <...> Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах» (С. VII, 309). «Единонаправленность спекулятивной идеи осложняется конкретной реальностью ситуации, – писал об этой особенности чеховских произведений А.П.Чудаков. – Реальность не просто полней и многообразней. Она – совсем не та, она – иная» [Чудаков 1986: 318]. В таких произведениях, как «Огни» и «Скучная история», дело обстоит еще сложнее: болезненное осознание отсутствия «общих идей» или неудавшееся стремление обрести их идет в них рука об руку с ощущением, что «истинна, по Чехову, только непредвзято увиденная конкретная картина во всей совокупности ее важных и второстепенных признаков» [Чудаков 1986: 318]. Таких безуспешно пытающихся разобраться в жизни героев, отступающих перед многообразием и непостижимостью сменяющих друг друга картин действительности, мы встречаем и во многих других произведениях Чехова. Их сознание как бы упирается в явления внешнего мира как в «феномены», не в силах преодолеть границу между ними.

Чехов изображает гносеологическую ситуацию, которая и породила основной лозунг философской феноменологии: «к самим вещам!».

В чеховской «Скучной истории» реализован еще один принцип, который заставляет вспомнить о философской феноменологии, придающей значение каждому единичному явлению. «Мои товарищи, терапевты, – рассуждает в повести Николай Степанович, – когда учат лечить, советуют “индивидуализировать каждый отдельный случай»» (С. VII, 298). Как известно, этот принцип Чехов перенес из своей врачебной практики, сложившейся под влиянием научной школы его учителя по медицинскому факультету Московского университета Г.А. Захарьина, и применил не только в «Скучной истории», но и в «Дуэли» и во многих других своих произведениях [Катаев 1979: 87–97]. «В своем последовательном, ни на чем не успокаивающемся разрушении иллюзий, относящихся к “знанию в области мысли”, главную свою задачу Чехов видел», по словам В.Б. Катаева, «в указании на несостоятельность “общих мест”, общих решений, постоянно сталкивая их с конкретными “случаями”, с индивидуальными и единичными явлениями» [Катаев 1979: 88]. Писатель не раз четко сформулировал этот принцип и применительно к сфере своих собственных верований: «Я не верю в нашу интеллигенцию. <...> Я верую в отдельных людей и вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям, интеллигенты они или мужики, – в них сила, хотя их и мало» (II. VIII, 101), Между тем феноменологическая эстетика, например, исходит из того, что законы прекрасного сугубо индивидуальны. Так, Н. Гартман утверждал: «Сущность прекрасного в его неповторимости как особенной эстетической ценности лежит не в них (общих законах – С.К.), а в особой закономерности **единичного предмета**» [Гартман 1911: 211].

Вообще вопрос о соотношении бытия и сознания нередко решается у Чехова таким образом, который отдаленно напоминает философию тождества. Это происходит, например, в повести «Черный монах» (1893): «Думай, как хочешь, – сказал монах и слабо улыбнулся. – Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе» (С. VIII, 241). Однако, может быть, в большей степени это напоминает феноменологическую редукцию Гуссерля и в особенности то, как очень скоро будет решать этот вопрос русская феноменология. Ср., например, мысль С.Л. Франка об «абсолютно безусловном самооткрывающемся бытии», которое «существует и не вне нас и не в нас – или, более того, – одновременно и там и там, потому что мы существуем в нём», а также об

«укорененности субъекта в этом самоотрывающемся, всеобъемлющем, сверхвременном бытии, из которой следуют нерушимые постоянные онтические связи между познающим со всем познаваемым и познанным» [Франк 1996: 67–68. См. подробнее Невлева 2007: 80].

Человек у Чехова не способен понять жизнь, потому что ищет в ней смысл для себя, в то время как повествователь допускает постижение лишь жизни как таковой, «жизни в себе», если так можно выразиться. Между тем феноменологический подход в самом общем виде предусматривает «полное духовное переживание, которое присутствует уже в актах интенции, в разнообразных видах “сознания о чем-то”»; в основе его лежит «живейший, интенсивнейший и непосредственнейший, происходящий в переживании контакт с самим миром» [Шелер 1994: 203, 199]. Поэтому-то открывающийся в ходе феноменологического созерцания смысл, как писал Г.Г. Шпет, предстает не как абстрактная форма, а как «то, что внутренне присуще самому предмету, его интимное» [Шпет 1914: 154].

«Приемы олицетворения и лиризация парадоксальным образом сочетаются с эффектом реальности: говоря словами Белого, Чехов “источняет” реальность, вызывает ощущение присутствия иного смысла, то есть текстуализирует свой мир, но никогда не называет его значения. Изображенное становится не миром и не текстом или тем и другим одновременно...» [Степанов 2002: 1007]. Однако и философская феноменология Э. Гуссерля исходит из положения о единстве субъекта и объекта, утверждает «априорную структуру сознания в его слитности с бытием». Еще более близкой философской параллелью к творчеству Чехова является реалистическая феноменология, идущая от М. Шелера и Н. Гартмана (прим. 3), для которого возвращение к «дающим себя самим вещам» было самым действенным способом истинного метафизического метода: «Оно не предается беспредметным спекуляциям и конструированию систем, но благодаря исследованию данного и действительного полностью превращает метафизику в “науку” о самом бытии» [Зайферт 2006: 50].

Возможно, еще более близкую философскую параллель к творчеству Чехова можно найти в русской феноменологии С.Л. Франка и Г.Г. Шпета. Ср., например, у Шпета в «Эстетических фрагментах»: «Данность предмета в этом смысле аналитически первее данности смысла, как “подразумевание”, “имение в виду” предмета первее понимания его содержания» [Шпет 1989: 461]. Или у Франка в «Крушении кумиров»: «Нет, пусть мы, нынешние люди, безнадежно слабы, грешны, бредем без пути и цели – нравственным “идеализмом”,

служением отвлеченной “идее” нас больше соблазнить невозможно <...> У нас осталась лишь жажда жизни – жизни полной, живой и глубокой, какие-то последние, глубочайшие требования и желания нашего духа, о которых мы не только не знаем, как их удовлетворить, но не знаем даже, как их выразить» [Франк 1990: 253].

Особенно близкие к чеховскому художественному миру интенции обнаруживает феноменологическая герменевтика Г.Г. Шпета. Прежде всего «философия как строгая наука», по Шпету, должна учитывать притязания индивида [Шпет 2004: 334]. Скептицизм и неверие в возможность общезначимых ответов на смысложизненные вопросы, полагал Шпет, «вырастают как раз из претензий “объективизма” и “натурализма” решать эти вопросы так, будто они задаются не человеком, а неким посторонним для человеческого мира существом» [Порус 2006: 149]. Именно через понимание и интерпретацию герменевтическая проблематика (разумеется, в новом, рационализированном виде) вливается у Шпета в феноменологию [Кузнецов 1991: 212].

Если Шестов критиковал рационализм за его ограниченность и догматизм, то Шпет признает рационализм, но подчеркивает конкретность и полноту действительности. Философия, по его словам, вообще отличается от математики и формально-онтологических дисциплин тем, что «она «материальна», то есть имеет дело с предметными категориями, формирующими... конкретное содержание, составляющее само сознание в его сущности и в его полноте» [Шпет 1994: 229]. Философствование есть оперирование «живым понятием», которое понимается как «конкретное единство текущего смысла». Философствование есть поток постановки проблем, решений, критического рассмотрения выдвинутых положений, непрерывный диалог, который, разворачиваясь, задает форму осуществления истины; это длящаяся, непрерывно конструируемая и воспроизводимая особая реальность [Орехов 2003: 47].

Г.Г. Шпет считал, что философия должна опираться не на абстрактные схемы, которые предписываются реальности человеческим рассудком, она должна исходить из некоей первичной интуиции, в которой дан субъекту познания мир. Через первичную интуицию выявляется существенное, устойчивое в этой действительности [Максимченко 2003: 49–50]. Русского философа занимало не столько изучение идеальных структур сознания, сколько рассмотрение последнего в историко-социальном и этнологическом контексте – в плане формирования смысла и его выражения в духе и языке того

или иного народа. Тем самым Шпет раньше Гуссерля осознал особую значимость темы «жизненного мира» и начал ее оригинальную разработку [Юркшткович 2003: 126].

Прибавим к этому, что в творчестве Чехова нередко и небезосновательно усматриваются некоторые моменты, из которых позднее развилась экзистенциальная философия. Между тем, она возникла на основе феноменологической философии. В свою очередь художественная феноменология Чехова предопределила так называемую «феноменологическую прозу» XX века – явление, именно в этих терминах описанное сравнительно недавно. Как было показано Ю.В. Мальцевым, в сущности, именно как феноменологический роман продуктивно рассматривать «Жизнь Арсеньева» И.А. Бунина [Мальцев 1994: 32, 86, 93, 111]. Л. Колобаева предложила распространить это понятие также и на «Доктора Живаго» Пастернака: «Субъективность Бунина и Пастернака в их романах – особого рода: она не только сродни лирическому принципу, она несет в себе убеждение, в основе феноменологическое, в слитности, единстве субъекта и объекта, даже в их “тождестве” в постижении мира» [Колобаева 1998: 141]. Не случайно Б.Л. Пастернак, как и, например, С.Д. Довлатов или Фр. Горенштейн [Зубарева 2010, Семкин 2010], провозглашал себя принципиальным последователем Пушкина и Чехова и одновременно противником Достоевского.

Предпосылки для создания подобной прозы, как мы видели, были созданы именно Чеховым. Не имея здесь возможности обсуждать вопрос о границах этого явления в русской литературе XX века в целом, попытаемся остановиться на Чехове как на создателе литературы подобного рода и на ее развитии в творчестве Гайто Газданова. В целом ряде произведений Газданова мы находим сходный дискурс, который представляет собой явное развитие чеховского. Особенно напоминает Чехова то, как он представлен в романе «Вечер у Клэр». Диалог дяди Виталия с героем-рассказчиком звучит здесь явным отголоском чеховской «Скучной истории». Ср.: «Теперь ты спрашиваешь меня о смысле жизни. *Я ничего не могу тебе ответить. Я не знаю*» [Газданов 2009: I, 124. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера тома римской, а номера страницы арабской цифрами] и «Ради истинного Бога, скажите скорей, сию минуту, что мне делать? <...> *Ничего я не могу сказать тебе, Катя, – говорю я. <...> По совести, Катя, не знаю*» (С. VII, 308–309). Учитывая, что Газданов был хорошо знаком и даже солидаризировался в своей статье «О Чехове» с шестовским истолкованием Чехова (прим 4), это вряд ли случайно.

Противопоставление, условно говоря, феноменологического идеологическому подходу к жизни ясно выражено в рассказе дяди Виталия о товарище его юности, который, как и герой-рассказчик, спрашивал его когда-то о смысле жизни, «перед тем как застрелиться»: «Я говорил ему тогда, что есть возможность существования вне таких вопросов: живи, ешь бифштексы, целуй любовниц, грусти об изменах жизни и будь счастлив. И пусть Бог хранит тебя от мысли о том, зачем ты все это делаешь» (I, 124). Позиция идейного демиурга романа «Вечер у Клэр» дяди Виталия отмечена явными отголосками творчества Чехова и философии Шестова. Хотя бы его совет: «Никогда не становись убежденным человеком...» – и отрицание возможности адекватного постижения реальности: «смысл – это фикция, и целесообразность – тоже фикция» (I, 122) – обнаруживают в нем прямого последователя автора «Огней» и «Скучной истории» (прим 5). Жизнь в понимании дяди Виталия, как и у Чехова и Шестова, – это всего лишь череда ошибок, каждая из которых попеременно представляется истиной: «Ты не поймешь, тебе будет только казаться, что ты понимаешь; а когда вспомнишь об этом через несколько времени, то увидишь, что понимал неправильно. А еще через год или два убедишься, что и второй раз ошибался. И так без конца. И все-таки это самое главное и самое интересное в жизни» (I, 122). Такой же позиции придерживается и главный герой газдановской «Истории одного путешествия»: «не обманывать, не фантазировать и знать раз навсегда, что всякая гармония есть ложь и обман» (I, 180).

И у Газданова, и у Чехова имеет место не только феноменологический дискурс, но и феноменологический тип повествования, при котором именно картины природы и образы людей, отраженные в сознании героев, и сами особенности их сознания становятся единственными доступными «истинами». Эту особенность собственного повествования о своем участии в гражданской войне герой-рассказчик «Вечера у Клэр» формулирует следующим образом: «подобно тому, как дома и в гимназии значительные события нередко оставляли меня равнодушным, а мелочи, которым, казалось бы, не следовало придавать значения, были для меня особенно важны, – так и во время гражданской войны бои и убитые и раненые прошли для меня почти бесследно, а запомнились навсегда только некоторые ощущения и мысли, часто очень далекие от обычных мыслей о войне» (I, 121).

Таким образом, художественная феноменология Чехова определила развитие феноменологической прозы, достаточно широко

представленной в русской литературе XX столетия. Определить ее границы и, соответственно, пределы влияния Чехова на русскую литературу XX века (прим. 6), нам еще только предстоит.

Примечания

1. Помимо Чехова и Тургенева, источником идеи антирационализма, безусловно, был для Шестова также и Достоевский, которому посвящена третья книга философа (Достоевский и Нитше. СПб., 1903).

2. Такое противостояние героев можно обнаружить и во многих других произведениях Чехова. Например, аналогичным образом Маша из «Трех сестер», исповедующая: «Или знать, для чего живешь, или все пустяки, трын-трава» (С. 13, 111) – сопоставлена с отнюдь не мучающимся поисками смысла жизни Тузенбахом.

3. Именно на них по преимуществу ориентировалась русская феноменология, о чем, в частности, писал в «Сущности русского мировоззрения» С.Л. Франк [Франк 1996: 167].

4. «...В смысле полнейшей безотрадности, полнейшего отсутствия надежд и иллюзий – с Чеховым, мне кажется, нельзя сравнить никого, – полагал Газданов. – Он как бы говорит: вот каков мир, в котором мы живем <...> Исправить ничего нельзя. Мир таков, потому что такова человеческая природа». Ниже он прямо ссылался на известную статью Шестова «Творчество из ничего»: «Лев Шестов, кажется, сказал, что все, к чему прикасается Чехов, увядает, и в этих словах есть что-то чрезвычайно глубокое и правильное» (III, 656–657, 661).

5. Сходное восприятие жизни Газданов не раз открыто выражал и в публицистической форме: «Страшные события, которых нынешние литературные поколения были свидетелями, – пишет он, – разрушили все те гармонические схемы, которые были так важны, все эти «мировоззрения», «миросозерцания», «мироощущения» и нанесли им непоправимый удар. И то, в чем были уверены предыдущие поколения и, что не могло вызывать никаких сомнений, – сметено как будто бы окончательно» («О молодой эмигрантской литературе» – I, 749).

6. Отталкивание от Чехова писателей-модернистов и даже их откровенная публицистическая античеховиана (см.: Чехов и серебряный век. М., 1996; Хализев В.Е. «Античеховиана» XX века//

Международная научная конференция «А.П.Чехов и мировая культура: взгляд из 21 века. М., 2010. С. 130–133) была, очевидно, связана также и с утратой феноменологического ощущения действительности.

Литература

1. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 2007.
2. Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. М., 2009.
3. Гартман Н. Эстетика. М., 1911.
4. Дильтей В. Введение в науки о духе. М., 2000.
5. Долженков П.Н. Чехов и позитивизм. М., 2003.
6. Зайферт Й. Введение // Антология реалистической феноменологии. М., 2006.
7. Зубарева Е.Ю. А.П. Чехов и Ф.Н. Горештейн // А.П.Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века: Международная научная конференция. М., 2010.
8. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979.
9. Колобаева Л. От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. 1998. Май – июнь.
10. Кузнецов В.Г. Герменевтическая феноменология в контексте философских воззрений Густава Густавовича Шпета // Логос. 1991. № 2.
11. Максимченко Л.А. Проблема первичного знания в философии Г.Г.Шпета // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (междисциплинарный аспект). Томск, 2003.
12. Мальцев Ю. Иван Бунин, 1870-1953. [М.], 1994.
13. Невлева И.М. Философия культуры С.Л. Франка. СПб, 2007.
14. Орехов С.И. Философия и философствование по Г.Г.Шпету // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем...
15. Порус В.Н. Спор о рационализме: философия и культура (Э.Гуссерль, Л.Шестов и Г.Шпет) // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания. М., 2006.
16. Семкин А.Д. Почему Сергею Довлатову хотелось быть похожим на Чехова? // А.П.Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века: Международная научная конференция. М., 2010.

17. Собенников А.С. «Между есть Бог и нет Бога...». Иркутск, 1997.
18. Степанов А.Д. Антон Чехов как зеркало русской критики // Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). СПб., 2002.
19. Франк С.Л. Сочинения. М., 1990.
20. Франк С.Л. Абсолютное // Русское мировоззрение. СПб., 1996.
21. Чудаков А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986.
22. Шелер М. Избранные произведения. М., 1994.
23. Шестов Л. Памяти великого философа // Вопросы философии. 1989. № 1.
24. Шестов Л. Творчество из ничего (А.П.Чехов) // А.П.Чехов: pro et contra. Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887 – 1914). СПб., 2002.
25. Шпет Г. Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы. М., 1914.
26. Шпет Г.Г. Мудрость или разум? // Филологические этюды. М., 1994.
27. Шпет Г.Г. Рабочие заметки к статьям Л.И. Шестова // Щедрина Т.Г. «Я пишу как эхо другого...». Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004.
28. Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989.
29. Юркшткович Е.А. Возможности герменевтики как метода рационального мышления в философии Г. Шпета // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем...

Н.М. Ким, Е.В. Попова (Таганрог)

МОДАЛЬНЫЙ СМЫСЛ ВЫСКАЗЫВАНИЙ С ИМЕНАМИ ЧИСЛИТЕЛЬНЫМИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

В высказываниях, содержащих на поверхностном уровне семантической структуры лексемы имен числительных, может быть выражен скрытый модальный смысл: имплицитное утверждение/отрицание; оценка (много/мало, хорошо/плохо), а также скрытое волеизъявление.

Имплицитный утвердительный или отрицательный модальный смысл содержат высказывания, представляющие собой ответные реплики диалога. Вывод скрытого утвердительного или отрицательного коммуникативного смысла, обнаруживаемого на глубинном уровне семантической структуры высказываний с именами числительными, имеет когнитивные основания и опирается на актуальные в момент общения экстралингвистические «знания коммуникантов о мире, друг о друге, ситуации общения и т.п.» [Кобозева 2000: 200]. Такие знания представляют собой экзистенциальную пресуппозицию в трех разновидностях (собственно экзистенциальная, коммуникативная, прагматическая), действующую в сочетании с пресуппозицией логической, операциональной [Лисоченко 1992: 14]. Логической пресуппозицией, обуславливающей вывод скрытого в ответной реплике диалога утвердительного и отрицательного модального смысла, может быть опосредованное умозаключение – простой категорический силлогизм. В этом случае экспликация скрытого утверждения или отрицания в высказывании с именем числительным обусловлена операцией вывода «по формуле логической операции импликации» [Лисоченко 1992: 75]. В частности, как было сказано, это может осуществляться по модели опосредованного умозаключения:

– Вы семейный? – спросил доктор

– **Жена и двое детей, ваше превосходительство...** – прошепел учитель. («Дамы». С. V, 104).

Частная посылка силлогизма – эксплицитный, выраженный на поверхностном уровне семантической структуры высказывания смысл (*Жена и двое детей*); большая посылка силлогизма – имплицитный пресуппозиционный смысл названного высказывания – представление о том, что жена и двое детей могут быть только у семейного человека; вывод силлогизма – скрытый модальный коммуникативный смысл – значение утверждения.

Экстралингвистические знания, участвующие в выражении утверждения/отрицания, могут представлять собой знание некоторой нормы. Например:

Вершинин. ... *Вы давно из Москвы?*

Ирина. **Одиннадцать лет.** *Ну что ты, Маша, плачешь, чудачка... (Сквозь слезы.) И я заплачу...* («Три сестры». С. XIII, 127).

Слушающий сочетает эксплицитно выраженную мысль говорящего (*Одиннадцать лет*) со своими количественными представлениями – знанием нормы (одиннадцать лет в человеческой жизни – это много), применяя логическое правило, и устанавливает утвердительное модальное значение. Таким образом, в частично изоморфном вопросу ответном высказывании (*Одиннадцать лет*) содержится такая лексическая замена коммуникативно актуального адвербиального члена (*давно*), из которой на основании импликации и с учетом знания нормы следует утвердительный модальный смысл.

Таким образом, утверждение или отрицание в высказываниях с именами числительными может быть выражено опосредованным способом, при котором оно является следствием импликации между эксплицитным смыслом высказывания с именем числительным и имплицитным пресуппозиционным смыслом – знанием нормы.

В ответных высказываниях диалогического текста, как было показано, может осуществляться замена адвербиальных членов (*далеко, давно, долго*) на количественно-именные сочетания. Слушающему предоставляется право на основании знания количественной нормы констатировать значение утверждения или отрицания.

Если современный читатель не владеет соответствующими экстралингвистическими знаниями, то в установлении модального смысла участвуют прагматические пресуппозиции – знание речевой ситуации, описанной в тексте в качестве предметной. Исходя из знания

и оценки предмета в данной речевой ситуации, получатель речи устанавливает, является ответное высказывание утвердительным или отрицательным:

– *Далеко ехать?*

– *Что-то около **тринадцати-четырнадцати** верст. У меня отличные лошади, доктор! Даю вам честное слово, что доставлю вас туда и обратно в один час. Только один час!* («Враги». С. VI, 35–36)

Речевая ситуация, вербализованная в посттексте, описанная как предметная (*У меня отличные лошади*), позволяет понять современному читателю, что тринадцать-четырнадцать верст – это значительное расстояние, которое в данной ситуации может рассматриваться как незначительное, преодолеваемое в течение небольшого времени (*Только один час*).

Утвердительный или отрицательный смысл ответной реплики диалога – высказывания с именем числительным – может быть установлен «как следствие объективной и семантико-синтаксической связи» [Лисоченко 1992:70]. Например:

– *А сардин кутил?*

– ***Две коробки**. Колбаса четырех сортов...* («На гвозде». С. II, 42).

Утверждение выражено ответной репликой диалога, структурно представляющей собой неполную синтаксическую конструкцию (неполное простое предложение), состоящую из вербализованной части (*Две коробки*) и невербализованной, содержащей скрытый утвердительный смысл. В приведенном примере утверждение объекта действия (*две коробки*) означает утверждение действия (*кутил*).

В проанализированных выше высказываниях вывод скрытого утверждения осуществляется в соответствии с законом достаточного основания. Достаточное основание вывода утверждения или отрицания содержится в ответном высказывании с именем числительным, если его вербализованная часть находится с утверждаемой или отрицаемой невербализованной частью в определенных семантико-синтаксических отношениях, отражающих объективную связь фактов, или в отношениях опосредованного умозаключения.

В качестве модального может быть рассмотрен оценочный смысл высказывания. Модальная рамка высказываний с именами числительными в произведениях А.П. Чехова может иметь вид: *X, и говорящий считает, что это много/мало; X, и говорящий считает, что это хорошо/плохо*. Например:

Ирина. Ты привыкла видеть меня девочкой и тебе странно, когда у меня серьезное лицо. **Мне двадцать лет!** («Три сестры». С. XIII, 123).

Эксплицитная семантика части высказывания (*Мне двадцать лет!*), обусловленная лексико-грамматическим наполнением его семантической модели, включает определенно-количественное значение имени числительного *двадцать* – «количество двадцать». Имплицитная семантика данного высказывания, его скрытое информативное содержание, предназначенное для сообщения, представляет количественно-оценочный смысл «много». Порождение и восприятие имплицитного количественно-оценочного смысла осуществляется в результате соотношения эксплицитной информативной семантики («количество двадцать») с предварительными, фоновыми знаниями коммуникантов о том, что двадцать лет – значительный возраст (такие знания, знания стереотипов, входят в семантическую структуру оценки в качестве имплицитной составляющей). Модальная рамка высказывания при этом имеет вид: *«Мне двадцать лет, и говорящий считает, что это много»*.

Высказывания с именами числительными часто используются в качестве мотивировок при общеоценочных и частнооценочных обозначениях. Это становится возможным благодаря содержащемуся в таких высказываниях скрытому модальному смыслу – оценочному. «При аргументации оценки мотивировка должна сохранять ориентацию, то есть не менять знак оценки, данный оценочными словами» [Вольф 2002: 12]. Например:

1) *Сегодня послал Суворину поздравительную телеграмму. Что бы там ни говорили, а он **хороший, честный** человек: он назначил мне **по двенадцать копеек со строки**...* (П. II, 203).

2) *Да, Суворин великий человек... **Двенадцать копеек!** И вы не завидуете?* (П. II, 206).

Безусловно, что то, чему можно завидовать (в частности, двенадцать копеек со строки), оценивается как положительный факт. Модальная рамка оценки: *Двенадцать копеек, и говорящий считает, что это хорошо*. Модальный имплицитный коммуникативный смысл может иметь скрытое побуждение (волеизъявление) в вопросительных и повествовательных предложениях.

– *Я слышал, что ее-ство разыгрывают в лотерею карету... Билетик, ваше-ство... Кзм... ваше-ство...*

– *Билет? Хорошо... У меня пять билетов осталось, только... Все пять возьмешь?*

– Не...не...нет, ваше-ство... Один билетик...достаточно...

– **Все пять возьмешь, я тебя спрашиваю?**

– Очень хорошо-с, ваше-ство!

(«Депутат, или Повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало». С. II, 147).

В данном диалогическом тексте вопросительное высказывание *Все пять возьмешь, я тебя спрашиваю?* (слова вышестоящего чиновника) содержит побудительный имплицитный коммуникативный смысл (скрытое побуждение взять пять билетов), который является следствием установления слушающим (Дездемоновым) логической связи между содержанием коммуникативной пресуппозиции – учетом особенности личности говорящего – вышестоящего чиновника («ваше сиятельство») и выраженным смыслом высказывания. Подтверждением восприятия имплицитного коммуникативного смысла слушающим является ответная реплика: *Очень хорошо, ваше-ство.*

– *Айдите в вагон!* – *скомандовал кондуктор. – Третий звонок! Прашу вас!* («Жених». С. II, 76). В высказывании *Третий звонок!* выражено скрытое побуждение занять свои места в вагонах, которое апеллирует к знанию того, что третий звонок – последний перед отправлением поезда.

Когнитивная и прагматическая интерпретация высказываний с именами числительными в произведениях А.П. Чехова позволяет констатировать наличие содержащегося в них имплицитного модального коммуникативного смысла.

Литература

1. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 2002.
2. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика. М., 2000.
3. Лисоченко Л.В. Высказывания с имплицитной семантикой. Ростов н/Д, 1992.

В.В. Кондратьева (Таганрог)

**РОЖДЕСТВО В РАССКАЗЕ А.П.ЧЕХОВА
«БАБЬЕ ЦАРСТВО»: СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА**

В прозе А.П.Чехова существует ряд произведений, в идейно-художественной структуре которых значимую роль играют рождественские мотивы. К этой группе относится «Бабье царство». В рассказе чётко определено время событий – Сочельник и Рождество, величайший христианский праздник, приобщающий человека к тайне земного воплощения Бога.

Рождество приходится на время зимнего солнцеворота и осмысливается традицией как пограничный период между старым и новым годовым циклом. С давних времён считалось, что с Рождественского сочельника солнце идет на лето. Этот праздник ожидания чуда, предвосхищения и приветствия новой жизни сопровождался шумными народными гуляниями. Однако в рассказе атмосферу праздника разрушает ощущение одиночества. В сочельник, который, как известно, является одним из главных семейных праздников, героиня с сожалением сознает, что «ее ровесницы... теперь хлопочут по хозяйству... многие из них давно уже повыходили замуж и имеют детей. Только она одна почему-то обязана, как старуха, сидеть за этими письмами, делать на них пометки, писать ответы...» (С. VIII, 258). Сочельник чудесным образом, как зеркало, отражает ситуацию не только внешнего, но и внутреннего одиночества чеховской героини и даже ее будущее, поскольку как народный праздник Рождество – это праздник будущего, именно в этот период оно формируется.

Средство спасения от одиночества Анна Акимовна видит в замужестве. Заметим: согласно древней традиции, вступающие в брак уподобляются царю и царице. Таким образом, понятие «царство», которое введено в название, ассоциативно связано с мотивом брака. Анна Акимовна одновременно выступает в роли невесты и царицы. Следует отметить, что представление о невесте-царице связано с плодородием, преодолением смерти и рождением новой жизни,

что вполне вписывается в семантику Рождества. По этому поводу О.М. Фрейденберг пишет следующее: «Метафора “свадьбы” – это метафора победы над смертью, нового рождения, омоложения <...> Свадьба являет собой... действие победы над смертью, в котором жених и невеста – царствующие боги, и действие, происходящее в день поединка солнца и ночи, или жизни и смерти. Поэтому это дни равноденствий и солнцеворотов, дни смен, дни новых переоценок... дни кончающейся и начинающейся жизни...» [Фрейденберг 1997: 75]. Таким образом, мы видим: намеченный мотив брака сопрягается с мотивом Рождества и усиливает идею обновления жизни.

В замужестве героиня видит не только средство спасения от одиночества, но одновременно подсознательно Анне Акимовне в нем видится способ возвращения в прошлое, в мир простых людей, из которого она вышла. Однако это иллюзия: возвратиться назад невозможно. И с точки зрения мифопоэтического сознания, переход, предполагаемый браком с мастером Пименовым, невозможен, что совершенно логично, поскольку переход в новый и чужой мир фабрикантов, дорогих адвокатов и смена статуса уже состоялись. Процесс трансформации героини болезненный и драматичный. Обновление происходит, но под знаком не преображения, а разрушения. Анна Акимовна упрочивается в новом положении хозяйки фабрики, в новом социальном статусе. Девушка в Сочельник оказывается одна в ситуации гадания. И то, что героиня не гадает, а сидит за письменным столом и работает, аннулирует мотив брака. И в финале рассказа ей вдруг кажется, что Пименов будет нелепо смотреться в обществе адвоката Лысевича. Ритуальный переход, предполагаемый брачным обрядом, совершается чеховской героиней, только этот переход приобретает социально-психологический характер.

Единственная семья, показанная во время вечерней трапезы в Сочельник, – это семья бедного чиновника Чаликова. Как и положено, все члены семьи собрались вокруг стола, однако нет атмосферы радости: «В углу за столом сидел спиной к двери какой-то мужчина в черном сюртуке, должно быть, сам Чаликов, и с ним пять девочек. Старшей, широколицей и худенькой, с гребенкой в волосах, было на вид лет пятнадцать, а младшей, пухленькой, с волосами как у ежа, – не больше трех. Все шестеро ели. Около печи, с ухватом в руке, стояла маленькая, очень худая, с желтым лицом женщина в юбке и белой кофточке, беременная» (С. VIII, 263). В описании нет ничего, ни единой детали, которая указала бы, что это праздничный

ужин. Жесткая и несколько скупая по форме фраза «Все шестеро ели» подчеркивает только физиологический момент в поглощении пищи, снимая сакральность этого действия. В маленькой неопрятной и душной комнате стоит тишина, нехарактерная для праздничного дня, и звучит только раздраженный голос отца семейства, выговаривающего дочери за какую-то шалость. Идея Сочельника, семейного праздничного ужина профанируется, снижается Чеховым. Сочельник дается со знаком минус, словно воссоздается его зеркально перевернутое отражение.

Считалось, что на Рождество небо раскрывается земле и силы небесные исполняют все задуманное, пожелания при этом должны быть обязательно добрыми. Анна Акимовна едет в праздничный вечер в рабочий район, в дом Гущина, ведомая желанием подарить полторы тысячи рублей самому нуждающемуся на её взгляд человеку, подобно тому, как волхвы шли с дарами за путеводной звездой. На сюжетном уровне воссоздается «семиотический двойник» той первоначальной реальности, которая легла в основу ритуала, в данном случае ритуала дарения. Чеховская героиня выступает в роли дарительницы, но и здесь автор не доводит до логического конца эту функцию. Анна Акимовна испытывает отвращение к человеку, в помощи которому она желает увидеть особую миссию, но все обесмысливается: «И чтобы поскорее отделаться от этих людей и от кислого запаха, она уже достала портмонэ и решила оставить рублей 25 — не больше; но ей вдруг стало совестно, что она ехала так далеко и беспокоила людей из-за пустяков» (С. VIII, 266). С другой стороны, чеховская героиня совершает, по сути, обходный обряд, то есть выступает в роли колядовщика, которого должны одаривать. Мы видим, что происходит смешение ролей, нарушающее структуру и семантику праздника.

А. Собенников заметил в рождественских рассказах Чехова «пародийное снижение», использование «сюжетных и стилистических клише и оригинальные интерпретации рождественского праздника» [Собенников 2001]. Если же посмотреть на «Бабье царство» с точки зрения структуры самого праздника, то мы увидим, что писатель помещает героев с бытовым поведением (Анну Акимовну, Чаликова) в ритуальную ситуацию Рождества и усиливает изображение повседневной жизни, быта. Его персонажи погружены в материальный мир, их поведение, поступки на фоне рождественского праздника лишаются самооценности, самодостаточности. Чеховская героиня выполняет свою роль без души, без понимания. Анна Акимовна действует, говоря словами А.К. Байбурина, с «оглядкой» на нужды

повседневного быта», что ведет «к десакрализации ... и ... “материализации” и соответственно к повышению степени профаничности не только ритуализованных форм поведения, но и самого ритуала» [Байбурин 1993: 19]. Смысл праздника, христианский и народный, утрачивается, что означает утрату почвы, к которой героиня хотела вернуться.

Рождество – это еще и праздник ожидания чуда, предвосхищения и приветствия новой жизни. Конечно, для Чаликова и его жены чудом стало внезапное появление на пороге их квартиры богатой хозяйки-благотельницы. Но, поскольку цель ее визита так и не реализовалась, то и идея этого чуда профанируется.

Однако главное рождественское чудо, знак обновления мира – это рождение младенца. Вводится мотив ребенка также в сцене встречи с семьей чиновника Чаликова. Напомним: за столом рядом с отцом сидят пять девочек, ни одна из которых не вызывает умиления у героини, а у печки стоит беременная жена. Писатель подчеркивает болезненно-желтый цвет ее лица, измученный вид. В ее облике нет внутреннего просветления, которое сопровождает счастливую мать в ожидании ребенка. С точки зрения мифопоэтики, интересно место ее нахождения в пространстве: она стоит возле печки. Печь, согласно наблюдениям Т.Б. Щепанской, в фольклоре имеет устойчивую связь с родами. Исследователь фиксирует следующие факты: «Рождение младенца соотносилось с выпечкой хлеба или приготовлением другой пищи» [Щепанская 2003: 45]. Мифопоэтический контекст усиливает идеи рождения и обновления, но угнетающая обстановка, в которую помещена героиня, невзрачные и даже вызывающие неприятие персонажи, включенные в почти евангельскую ситуацию, профанируют идею рождественского чуда появления младенца.

Если в рассказе «В рождественскую ночь» (1883) рождественское чудо приобретает драматический и даже трагический характер (возвращение мужа – это чудо, которое героиня не принимает, и в результате муж гибнет), то в «Бабьем царстве» чудо дарения и чудо рождения младенца теряют свой священный смысл.

Идеи брака, рождения, жизни и смерти связаны с идеей бытийного круга. Собственно композиция произведения строится по этому принципу. Описывается небольшой по времени период, состоящий из четырех периодов: *Накануне; Утро; Обед; Вечер*, – что соответствует структуре Рождества (Сочельник и день праздника). Такое четкое, последовательное во временном отношении повествование подразумевает внятную, классическую композицию сюжета.

1) «Накануне» – завязка.

Читатель знакомится с героиней, размышления которой дают возможность представить достаточно широко и глубоко время, место и обстоятельства повествования. Зримо и отчетливо вырисовывается образ жизни, мыслей и деятельности героини. Сразу же становится ясной и известной далеко вперед ее жизнь, ее душевное состояние и унылая констатация факта неизменности и монотонности текущей жизни. И даже решение вдруг помочь одному из просителей, да так, чтобы ошеломить его, удивить, облагодетельствовать, ни к чему не приводит.

2) «Утро» – развитие сюжета.

Тем не менее, праздничное, рождественское утро, события, которые следуют одно за другим беспрерывно, хотя и повторяются из года в год, но возбуждают тревожное и радостное ожидание перемен, побуждают к действию.

3) «Обед» – кульминация.

Анна Акимовна радостно возбуждена, она готова изменить свою жизнь, она уверена, что именно так нужно менять свою жизнь: выйти замуж за простого рабочего человека, хотя бы за Пименова, отдать дело знающему специалисту, жить так, чтобы было свободно, спокойно и уверенно. В возвышенном состоянии она слушает Лысевича, откровенно делится своими мыслями, неожиданно принятыми решениями. Она готова идти до конца.

4) «Вечер» – развязка.

Напряжение нарастает, Анна Акимовна, спускаясь вниз, принимает правила игры людей, обитающих здесь. Эмоциональное напряжение пока не покидает ее, она продолжает находиться в том счастливом состоянии человека, отчаянно и весело принявшего решение, и теперь готова на все. Но постепенно ею овладевают мысли о бессмысленности и наивности ее поведения и состояния.

Вот и кончился день Анны Акимовны, шумный, праздничный. Ничего в этот день не произошло, как она и предполагала, ни особенного, ни печального. Оставшись одна, «она легла не раздеваясь, и зарыдала от стыда и скуки <...> Она думала теперь, что если бы можно было только что прожитый длинный день изобразить на картине, то все дурное и пошлое ... выделялись бы из целого, как фальшивые места, как натяжка. И она думала также, что ей уже поздно мечтать о счастье, что все уже для нее погребло, и вернуться к той жизни, когда она спала с матерью под одним одеялом, или выдумывать новую, особенную жизнь уже невозможно» (С. VIII, 296). М.М. Бахтин

отмечал, что в хронотопе провинциального города жизнь движется по кругу. Провинциальный мещанский городок – «место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся “бывания”. Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Из дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т.д. <...> Это обыденно-житейское циклическое бытовое время» [Бахтин 2000: 182]. Четыре временных отрезка, определяющих композиционный строй рассказа, подобно четырем временам года, указывают на завершенность круга, завершенность жизненного выбора главной героини.

Празднование Рождества в рассказе приобретает формальный характер, оно ограничивается рядом бытовых подробностей и при этом утрачивает свой главный смысл. Мотивы дарения, колядования, мотивы чуда рождения и обновления искажаются. Органично взаимодействуют рождественское время и бытовое, и побеждает бытовое, то есть профанное побеждает сакральное. Таким образом, чудо отрицается. Поместив историю внутреннего, жизненного выбора своей героини в контекст Рождества, автор придал этому небольшому эпизоду из жизни вневременной характер.

Литература

1. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб, 1993.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб, 2000.
3. Собенников А. Чехов и христианство. Иркутск, 2001. URL: http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/chehov_/sobennikov/3/
4. Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003.

М. Ч. Ларионова (Ростов-на-Дону)

А.П. ЧЕХОВ И КАЗАКИ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Статья выполнена в рамках проекта «Процессы трансформации традиционной культуры населения юга России» Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России»

Жизнь и творчество А.П. Чехова были связаны с городом, пережившим судьбу и историко-культурные перспективы на глазах писателя. Будучи по существу, географически и по составу населения, малороссийским, в 1887 году Таганрог вошел в состав Области Войска Донского.

Эти перемены дались жителям и администрации города непросто. П.Ф. Иорданов писал Чехову: «Вы должны знать, что с 1887 г. Таганрог утратил свое прошлое. Произошло это, когда в 1887 нас присоединили к печенегам...» [Таганрог и Чеховы 2003: 552]. А.В. Петров, один из таганрогских корреспондентов Чехова, отмечал явно экспансионистский характер присоединения: «Вам, вероятно, известно, что согласно распоряжению Высшего Правительства наш край присоединяется к Области Войска Донского и вот с 1 января это должно совершиться фактически. Уже понаехало немало казачьих офицеров, а на святках встречают 250 казаков, будущее наше начальство, – на каждом шагу уже попадаются навстречу красные лампасы, по-видимому, казаки смотрят на Таганрог как на завоеванный край» [Таганрог и Чеховы 2003: 405]. Таганрогский градоначальник А. Алфераки в докладной записке царю отметил «первобытный», то есть архаизированный характер быта казаков и высказал опасения, что цивилизация нанесет ему непоправимый урон.

А.П. Чехов в своих оценках присоединения был, скорее, нейтрален. 23 июня 1887 он писал Г.М. Чехову: «Поздравляю с “присоединением”».

Думаю, что Таганрогу от этого не будет ни лучше, ни хуже» (П. II, 98). Отношение писателя к казакам, по-видимому, было двойственным. В известном письме к Н.А. Лейкину он с иронией говорил о казачьих нравах: «Жил я у отставного хорунжего, обитающего на своем участке вдали от людей. Кормили меня супом из гуся... будили стрельбой из ружей (в кур и гусей, которых здесь не режут, а стреляют)...» (П. II, 79). В «Областном обозрении и вестнике казачьих войск» за 1904 г. от 25 июля напечатаны воспоминания Я.Я. Полферова о сказанных с горечью словах Чехова: «Мне больно было видеть, что такой простор, где все условия созданы, казалось, для широкой культурной жизни, положительно окутан невежеством, и притом невежеством, исходящим из правящей офицерской среды...» [Цит. по: Кожевникова 2007: 6].

В то же время богатейшая казачья культурная традиция с ее особой пространственной символикой, специфически «мужским» содержанием, героикой и удалью вряд ли оставила Чехова равнодушным во время его путешествия по Донскому краю и общения с казаками, Г.П. Кравцовым – гимназическим приятелем писателя и И.В. Еремеевым – товарищем по университету.

В произведениях и письмах писателя есть персонажи-казаки и особый «казачий» контекст некоторых мотивов, образов и бытовых реалий, который выявляется при этнокультурном их разъяснении.

Образ степи связывают с путешествием Чехова по Приазовью и Придону. И действительно, этот образ появляется в рассказе «Счастье» и разворачивается во всей полноте в повести «Степь». Но мало кто замечает, что в повести образ степи складывается отчасти под влиянием казачьей культурной традиции, что хорошо видно при сопоставлении гоголевских и чеховских степей, например, с тургеневскими или гоголевскими. Упоминание о Гоголе здесь не случайно. Его степь в «Тарасе Бульбе» – это не просто природный ландшафт, а мир казачества (козачества). Думается, Чехов назвал Гоголя «степным царем» не только потому, что тот лучше всех писателей изобразил степь, но и потому что он изобразил степь так, как ее понимал Чехов, как ее понимали в российском/малороссийском пограничье, в Приазовье и на Дону.

То, что Чехов связывал степь с казаками, косвенно следует из слов В.А. Гиляровского: «Нет, Антоша, не пивать тебе больше сливянки, не видать тебе своих донских степей, целинных, **платовских** (выделено мной – М.Л.), так прекрасно тобой описанных...» [Гиляровский 1960: 134].

Чехов и Гоголь воспроизводят стереотипно-казачье представление о степи, хотя у Чехова из явных «казачьих» отсылок – только песня «Наша матушка Расия всему свету га-ла-ва!»), именно так поет ее Кирюха (С. VII, 78). Степь у казаков – это покое, порожнее пространство, территория молодечества и испытания, Дикое Поле. В казачьих песнях степь так и называется «дикой» [Листопадов I, 18;] Чеховская идея о детстве как испытании и переходе, сформулированная еще в рассказе «Гриша», обретает язык отчасти благодаря казачьей традиции. Процедура вступления в казачье сообщество рассматривалась как символическая смерть. У украинских казаков мальчик именно в 9 лет поступал в Сечь и становился молодыком. Нахождение в группе молодых было частью процедуры посвящения. Молодыков часто подвергали ритуальным осмеяниям и испытаниям [Рыблова 2007: 210, 211]. Собственно, так происходит в любом обрядовом комплексе посвящения/испытания, но казачья традиция дожила до наших дней и уж тем более существовала во времена Чехова.

Степь – это еще и специфически мужское пространство. Мотивы мужского сообщества в чеховской повести и пребывания героя в экстремальных условиях могут быть навеяны именно «казачьими» впечатлениями писателя. Быт казаков был более архаизирован, чем быт русских. Казаки воспитывали мальчиков в возрастных мужских сообществах. Мужские качества, в том числе умение драться и постоять за себя, поощрялись общиной и являлись обязательным условием для вступления в нее [Рыблова 2008–2009: 57–68]. И даже образ «широкой, размашистой, богатырской» дороги находит аналогии в казачьих былинах и песенной лирике: «Ой-да не пролѣгивала Вот и степь-дорожунья, она не широкая. Она не широкая, – шириною она, эта степь-дорожунья, она конца краю нет» [Листопадов I, 93].

Разумеется, мы не предполагаем ставить чеховскую повесть в прямую зависимость от конкретного исторического факта и казачьей культурной традиции. Но, думается, «казачьи» впечатления могли дать писателю творческий импульс. Особенно заметно это в рассказе «Казак».

Мещанин Торчаков, едущий с женой из церкви, не дал разговестись на Пасху встреченному в степи больному казаку. Согласно традиционным народным представлениям, такой поступок, особенно на Пасху или Рождество, нарушает все законы мироустройства, поскольку праздничные дары предназначаются душам предков-покровителей и самому Богу, которые в облике нищих, страждущих появляются в эти дни на земле. Особенно это касается первой части какого-нибудь

продукта. Именно против этого возражает жена Торчакова: «Не дам я тебе паску кромсать! С какими глазами я ее домой порезанную повезу?» (С. VI, 165)

Заметим, что названием рассказа в центр повествования поставлена не фигура бердянского мещанина Торчакова, история которого излагается, а персонаж, казалось бы, второстепенный, случайный. В принципе, это мог быть представитель любой иной этнической или социальной группы, например, нищий или странник. Но это казак, да еще больной. Почему?

Казак в рассказе – это «иной», чужой, встретившийся в лиминальном пространстве степи. С одной стороны, он сохраняет общие свойства таких персонажей: ущербность, посредничество между «этим» и «иным» миром, представительство сакральных сил на земле [Левкиевская 2004: 408]. Это общерусский и мировой сюжет. С другой стороны, больной или раненый казак в степи – это распространенный мотив казачьих песен. Как пишет исследователь донского фольклора Е.М. Белецкая, «главный образ военно-бытовой песни – умирающий казак или солдат, который лежит в чистом поле под ракитовым кустом» [Белецкая 2007: 177].

В чеховском рассказе казак едет «домой, на льготу» (С. VI, 165), то есть срок его службы окончен. Он не ранен во время боевых действий (этот мотив был бы нарушением исторической правды – Россия в это время не вела больших войн), а именно болен. Причем заболел он в дороге, поскольку по завершении службы казаки проходили медицинское освидетельствование и больные перед демобилизацией должны были получить лечение. Это отличает рассказ от казачьей песни. Но Чехову, видимо, важны не мотивировки, а «пограничная» природа казака. Больной, просящий «свяченой пасочки» казак уподобляется нищему. Поскольку нищенство могло восприниматься как форма праведничества, отношение к нищим было сострадательным и заботливым. Таким образом, встреча с нищим – это своего рода испытание. Во время народных праздников принято было одаривать нищих, поскольку в этом облике могли появляться среди людей Христос и святые. Поэтому не подать нищему – значило провиниться перед богом.

Социальная ущербность нищего на телесном уровне обычно подкреплялась физическим недугом. У Чехова: «У самой дороги на кочке сидел рыжий казак и, согнувшись, глядел себе в ноги. <...> Казак поднял голову и обвел утомленными больными глазами Максима, его жену, лошадь» (С. VI, 164–165). Чеховский персонаж принимает

позу, характерную для нищего и подчеркивающую его низкий социальный статус: сидит согнувшись и внизю.

Однако писатель очень точно воспроизводит антураж казачьих песен: чисто поле, оседланный конь, раненый казак.

Ай да, вот и, во кругу стоял
Да стоял, будто, винохо... ей, виноходый конь,
Да на все ноги коник ко... ей, на все кованный,
Ай да, вот и, шелковой уздой
Да конёчек, он был зану... ей, занузанный,
Ай да, вот и, ну, черкесским седлом
Да конёчек жа был осё... ей, был оседланный,
Ай, на коню-то сидит, вот бы, млад донской казак.
Ой да, вот и, он сидит, сидит
Да сидит ведь он больно ра... ей, больно раненый...

[Листопадов II, 322. Тексты песни цитируются с сокращением повторов]

Ранение и болезнь в песнях синонимичны:
Один, братцы, оставался.
А-ой да, ну, не так-то бы он
Оставался молодец, –
За главную за причи... за тою причиной.
За тою, было, причиной:
А-ой да, заболела у него,
У доброго молодца,
Буйная его голо... буйная головушка

[Листопадов II, 359]

Во всех казачьих песнях на эту тему больной (раненый) казак окружен друзьями-казаками или родными:

Сы донцами, молодец,
С донцами проща... спрашивается

[Листопадов II, 324]

Редукция этого традиционного мотива усиливает ощущение одиночества встреченного казака, и без того уже противопоставленного общему празднику. А степь, по которой едет Торчаков, превращается в поле битвы и смерти казачьих песен. «Чего доброго, помрет в дороге...», – думает о казаке Торчаков (С. VI, 167).

Казак вносит в рассказ имплицитный, «свернутый» сюжет, который разворачивается за пределы повествования благодаря казачьей песне. Когда Торчаков отправится искать казака, выяснится, что никто его не видел. Либо в облике казака Торчакова испытывали

сверхъестественные силы, то есть он встретил свою судьбу, долю, что вполне согласуется с пасхальной или святочной обрядностью, либо казак, действительно, умер. И тогда в дело вступает песенный сюжет: казака оплакивают однополчане, жена или мать. Вряд ли Чехов не знал бытующую на Дону и в Таганроге песню на эту тему «Ой, в Таганроге случилась беда». Эти версии не противоречат другу, а совпадают в контексте традиционной культуры. У восточных славян существует представление о «Пасхе мертвых», согласно которому накануне Пасхи Господь выпускает в «этот» мир души умерших, чтобы они могли встретиться с близкими и приобщиться к Пасхе [Агапкина 2004: 642]. Поэтому чеховский казак не совсем «живой» – больной.

Муки совести приводят Торчакова к распаду семьи и хозяйства: «Лошади, коровы и улыи мало-помалу, друг за дружкой стали исчезать со двора, долги росли, жена становилась постылой...» (С. VI, 168). Это полностью соответствует страшным обрядовыми пожеланиям рождественских колядовщиков и пасхальных волочечников жадным хозяевам: «Не дадите пирога – мы корову за рога, свинку за щетинку, мерина за хвостик сведем на погостик».

Казачий материал в творчестве А.П. Чехова проясняет отношения писателя к традиционной народной культуре и как к набору словесных текстов, и как к набору «образов, формул, символов, общих мест», к «системе правил, по которым создаются и живут тексты и их составляющие» [Путилов 2003: 54]; позволяет охарактеризовать природу чеховского подтекста, в котором фольклор, в том числе в его региональных формах, образует «скрытый» сюжет со своей структурой и семантикой; дает основания говорить о сохранности тех или иных фольклорных явлений, поскольку их отражение в литературе является результатом непосредственных впечатлений писателя.

Литература

1. Агапкина Т.А. Пасха // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 3. М., 2004. С. 641–646.
2. Белецкая Е.М. Казаки перед лицом смерти // Мужской сборник. Вып. 3. Мужчина в экстремальной ситуации. М., 2007. С. 167–178.
3. Гиляровский В.А. Жизнерадостные люди // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

4. Кожевникова Е. «Летом мне нужно быть на юге...» // Культура Дона. 2007. № 9–10.
5. Левкиевская Е.Е. Нищий // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 3. М., 2004. С. 408–411.
6. Листопадов А. Песни донских казаков: в 5 т. / Под общ. ред. Г. Сердюченко. М., 1949–1954.
7. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In memorem. СПб., 2003.
8. Рыблова М.А. Экстремалы Дикого Поля: основные этапы жизненного пути казака-воина // Мужской сборник. Вып. 3. Мужчина в экстремальной ситуации. М., 2007. С. 207–222.
9. Рыблова М.А. Малолетки и выростки в структуре донской казацкой общины XIX – начала XX вв. // Молодежь и молодежные субкультуры этносов и этнических групп ЮФО. Традиции и современность. Краснодар, 2008–2009. С. 57–68.
10. Таганрог и Чеховы. Материалы к биографии А.П. Чехова. Таганрог, 2003.

О.В. Левкович (Казань)

О ФЕНОМЕНЕ ПОНИМАНИЯ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА

Многие исследователи творчества Чехова говорили о «провале коммуникации» в произведениях писателя, о «диалоге глухих», о том, что «чеховские тексты ставят под вопрос абсолютную ценность информативного дискурса» [Степанов 2007: 363]. Данная точка зрения сложилась еще при жизни писателя, а на сегодняшний день воспринимается как нечто само собой разумеющееся, упоминается даже в большинстве школьных учебников.

Однако стоит ли так безоговорочно принимать мнение о том, что герои Чехова не способны общаться? Безусловно, сложно спорить с доводами исследователей, доказавших отсутствие вербального общения в произведениях Чехова (примером здесь может послужить труд А.Д. Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова»). Однако при подобном обилии отрицаний какого-либо вербального контакта героев у Чехова, нельзя не признать, что общение все же происходит, иначе абсурдным становится само существование произведения, ведь «диалог глухих» – это все же в первую очередь «диалог». В подобной ситуации, на наш взгляд, стоит говорить не столько об «общении», сколько о «понимании» между героями, а также между героями и зрителем. Способы создания подобного понимания и являются основным объектом нашего исследования. Большинству литературоведов известна характеристика Чехова, данная одному из персонажей «Чайки»: «Да он же носит клетчатые брюки» [Качалов 1986: 67] С современной точки зрения, подобное заявление кажется абсурдом, однако, возможно, подобная одежда давала исчерпывающую характеристику для зрителя конца XIX в. В.И. Качалов в своих воспоминаниях замечает: «А когда я играл Вершинина, он (Чехов) сказал о Тригорине: “Знаете, – начал Антон

Павлович, – удочки должны быть, знаете, такие самодельные, искривленные. Он же сам их перочинным ножиком делает... Сигара хорошая... Может быть, она даже и не очень хорошая, но непременно в серебряной бумажке...

Потом помолчал, подумал и сказал:

– А главное, удочки”» [Качалов 1986: 421].

Примеров подобной характеристики можно встретить немало в произведениях Чехова. Безусловно, для «расшифровки» подобных невербальных характеристик нужно быть хорошо знакомым с бытом и жизнью эпохи рубежа XIX–XX вв. или, по меньшей мере, заглянуть в энциклопедию. Однако, на наш взгляд, в творчестве Чехова можно найти немало ситуаций понимания, которые не обусловлены историческим временем. Для примера постараемся описать подобные ситуации в комедии «Вишневый сад». Безусловно, методика поиска подобных ситуаций очень сложна и неоднозначна. С одной стороны, нужно рассматривать героев как лиц, обладающих собственным характером и психологическими особенностями. С другой стороны, чтобы избежать наивно-реалистического подхода, требуется помнить о сценической условности.

Один из случаев понимания героев друг другом возникает, на наш взгляд, в первом действии в беседе Вари и Ани: Варя признается, что не верит в возможность собственного счастья с Лопахиным: «Я так думаю, ничего у нас не выйдет <...> Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все как сон...» И вдруг Варя, уже изменив голос, произносит хрестоматийную фразу «У тебя брошка вроде как пчелка» (С. XIII, 201). Что это – отсутствие общения или общение близких людей? Если мы посмотрим на дальнейший диалог, становится понятно, что второе: «Аня (*печально*). Это мама купила. (*Идет в свою комнату, говорит весело, по-детски*). А в Париже я на воздушном шаре летала!» (С. XIII, 201). Затем Варя ласково обращается к сестре, говорит ей о своих мечтах ходить по святым местам. Возможно, перед нами одна из ситуаций понимания: Варя не хочет жаловаться, переводит разговор на другую тему (брошка), Аня понимает это, хотя и сопереживает, но тоже пытается говорить о другом. Варя ценит подобное понимание и ласково благодарит за него.

Похожая ситуация возникает во втором действии в общении Гаева и Раневской. Раневская произносит длинный монолог о своих «грехах», плачет, просит прощения, рвет телеграмму из Парижа и прерывается, прислушавшись. «Словно где-то музыка» (С. XIII, 220), – говорит

она. Примечательно, что ремарки о музыке в пьесе нет. Тем не менее, Гаев поддерживает разговор, вспоминает о еврейском оркестре. Лопахин, в свою очередь прислушивается, говорит, что «не слышать», за что и получает от Любови Андреевны замечание: «...Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного» (С. XIII, 220). На наш взгляд, здесь Чехов показал одновременно ситуацию и понимания (со стороны Гаева) и непонимания (со стороны Лопахина).

Ситуация «понимания» возникает между Гаевым и Раневской и в четвертом действии: это их молчаливое рыдание. Самым примечательным для четвертого действия пьесы являются реплики из разных комнат: 11 раз повторяется ремарка о том, что говорящие находятся в разных помещениях, зачастую на сцене только один из героев, голос другого слышен через дверь. Примечательно, что это вовсе не диалоги: герои обращаются к кому-то, находящемуся в другой комнате, но ни к кому конкретно, обращение по имени отсутствует. В результате у зрителя и читателя возникает ощущение того, что герои боятся чего-то, возможно, одиночества, тишины, поэтому и ведется этот разговор через двери. Но каждый из персонажей в то же время показан Чеховым как старающийся избежать непосредственного контакта, взгляда, прикосновения. Этот жест встречается только в молчаливом рыдании Гаева и Раневской: герои как будто признаются в своих чувствах друг другу, освобождаются.

Примечательно, что в творчестве Чехова «понимание» вовсе не тождественно «согласию». К примеру, в третьем действии после сообщения о продаже сада, после яростного монолога Лопахина, ставшего хозяином, Раневская «опускается на стул и горько плачет». Настроение Лопахина мгновенно изменяется, он сам «со слезами» говорит Раневской ласковые слова, утешает. «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь!» (С. XIII, 240–241). Герой понимает, что должна чувствовать Раневская, но не согласен с ней.

Таким образом, мы видим, что понимание в пьесе присутствует, однако данные ситуации никак не связаны с вербальным уровнем. Напротив, попытка сочувствия, выраженная словами, вызывает неприятие: во втором действии в разговоре Раневской и Пети Любовь Андреевна умоляет о жалости: «Пожалейте меня, хороший, добрый человек». Однако когда Петя говорит: «Вы знаете, я сочувствую вам всей душой», – понимания не происходит. «Но надо иначе, иначе это сказать», – говорит Раневская (С. XIII, 234).

Нужно заметить, что мнение об отсутствии коммуникации между персонажами в творчестве Чехова объясняется еще и тем, что в использовании невербальных средств Чехов был новатором: в произведениях его современников герои всегда подробно и обстоятельно словами описывают, что происходит на душе. К примеру, сцена прощания в «Зоре» Гарина-Михайловского: «Мэри. Итак, милый Гарри, через несколько минут ты уедешь от нас в далекие страны. (После паузы, заглядывая ему в глаза). Может быть, ты скажешь мне еще что-нибудь?» [Гарин-Михайловский 1980: 338]. Более того, не только чувства героев, но и происходящие явления комментировались вербально. Пример из популярной пьесы Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина»: «Тарелкин (припрятываясь за ширмы). Так... вот они... (слушает) в добрый час... их много... говорят... (Слушает.) Шумят... (Слушает.) Что такое!.. багюшки... (в волнении) что такое – открыто! открыто...» [Сухово-Кобылин 1974: 8]. Использование же Чеховым вышеописанных психологических приемов привело, с одной стороны, к так называемой «чеховщине», с другой стороны, к появлению мнения о невозможности общения в произведениях писателя.

В заключение процитируем слова Б. Голлера из статьи «“Горе от ума” в современном мире»: «Есть счастливые произведения литературы: они попадают прямо к читателю с писательского стола, сразу оценены и поняты сразу. Есть несчастные творения, которых не замечают, – их подлинный свет доходит слишком поздно, уже к потомкам. И, наконец, есть счастливо-несчастные: их встречают, как желанных, ими клянутся, их чуть не душат в объятиях, но трактуют в силу разных причин слишком узко – в духе представлений или потребностей времени, – или время никак не может дорасти до них. К этим последним я отнес бы в русской литературе – два самых известных, самых “запыханных” – “Горе от ума” и “Евгений Онегин» [Голлер 2009]. Возможно, что чеховская драматургия также относится к типу «счастливо-несчастливых».

Литература

1. Гарин-Михайловский Н.Г. Несколько лет в деревне: очерки, драма. Чебоксары, 1980.
2. Голлер Б.А. «Горе от ума» в современном мире // Вопросы литературы. 2009. № 4. С. 95–136. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/4/go15.html>

3. Катаев В.Б. Финал «Невесты» // А.П. Чехов и его время. М., 1977. С. 157–169.
4. Качалов В.И. Из воспоминаний. // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 420–429.
5. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.
6. Сухово-Кобылин А.В. Смерть Тарелкина. Комедия-шутка в трех действиях. М., 1974.

**Н.В. Лекомцева (Ижевск),
Н.С. Иванова (Бургас, Болгария)**

ПОДТЕКСТ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА: ВОПРОСЫ ПРОЧТЕНИЯ И ПЕРЕВОДА

Внимание к произведениям А.П. Чехова особенно ценно с точки зрения выявления имплицитно выраженного содержания и его интерпретации в переводе. По мнению В. Набокова, А.П. Чехов, «первым из писателей отвел подтексту важную роль в передаче конкретного смысла» [Набоков 1999].

Вопросы декодирования авторских художественных текстов давно привлекают внимание лингвистов. Хотя подтекст и составляет потайной пласт содержания текста, но так или иначе, эксплицируясь в слове и предложении, он неизменно начинает принадлежать к категории «материализованного» ряда. Ставя вопрос о способах выражения имплицитности в языке, Ст. Димитрова отмечает, что пресуппозиции (в ее трактовке термин выступает синонимом имплицитной информации) являются «частью семантического компонента языка, той его частью, которая не имеет вербального образа, а скрывается за предложением и подразумевается слушающим или читающим данный текст» [Димитрова 1984: 5]. В области семантики текста Ст. Димитрова обнаруживает две полярно-взаимосвязанные проблемы: с одной стороны, это когда *смысл текста* предстает в зеркале вербально выраженных компонентов, а с другой, когда *смысл подтекста* прорывается через вербально невыраженные структуры.

Мысль о том, что «имплицитность связана с меньшей степенью вербализации», звучит и у О. Кафковой, которая отмечает, что «имплицитные высказывания осмысляются при помощи контекста» [Кафкова 1979: 238]. Несомненно, «невербализованность» неких скрытых явлений в художественном произведении заставляет помнить о формальном разделении текста на дискурс автора и дискурс героев [Корман 1992]. И то, что не озвучено в одном, может найти

вербализацию в параллельном дискурсе. Лингвоматериальная сторона пресуппозиционных проявлений отмечается И.Р. Гальпериним, подчеркивавшим, что «именно наблюдаемое... дает импульс вскрыть ненаблюдаемое» [Гальперин 1981: 24]. Здесь, пожалуй, уместно согласиться с П. Рикером, который отмечал, что всякая структура значений имеет два смысла: «один – прямой, первичный, буквальный, означающий одновременно и другой – косвенный, вторичный, иносказательный, который может быть понят лишь через первый» [Рикер 1995: 18]. Так или иначе, исследования лингвистов в области текстологии дают право говорить о сознательно-намеренной запрограммированности подтекста самим автором. По-своему отражая эту мысль, Л. Блохинская [Блохинская 1999] выдвигает идею «моделированного подтекста», присутствующего в рамках авторского художественного текста.

По проблеме подтекста, представленного в художественном дискурсе, на наш взгляд, особый интерес представляют материалы Р. Барта [Барт 1979] о подразделении текста на фрагменты-лекции, об интерференции между этими условными сегментами текста и возникновении на основе взаимодействия новых контекстуальных значений, о сложной комбинаторике этих связей. На характеристике повторяющейся детали как первопричине образования скрытых смыслов в тексте делается акцент в статьях А. Ричардса [Ричардс 1979]. Дж. Б. Смит [Смит 1979] ставит проблему контекстуальных взаимосвязей между тематическими полями, возникающими в процессе установления сложных лексико-грамматических соотношений внутри авторских художественных творений. Представляют интерес его графические изображения подтекстных взаимосвязей на сюжетно-тематическом и образном уровнях. Важны замечания М. Риффатера [Риффатер 1979] о способах концентрации подтекстных элементов в определенной точке произведения и о сигналах, экстраполируемых из глубин, казалось бы, сильно запрятанного автором «побочного» сюжетного действия.

Вопреки идее об однонаправленности подспудных микросюжетов, их линейности, Р. Харвег, О. Кафкова и Д. Брчакова выдвигают предположение о сложном взаимодействии и переплетении подтекстных элементов. По мнению О. Кафковой, «контекст – это не линейная последовательность языковых единиц в речи, а соотносительность сегментов текста с другими сегментами текста» [Кафкова 1979: 237]. С точки зрения Р. Харвега [Harweg 1968: 139] и Д. Брчаковой, «операция интегрирования содержаний создает один из аспектов контекста, в котором выражается отношение одних частей текста

к другим его частям или к ситуации, в котором создается единство взаимосопоставленных элементов (*miteinander, durcheinander*)» [Брчакова 1979: 254].

Обобщая теоретические исследования лингвистов и литературоведов об имплицитности художественного явления, В. Хализев отмечает, что под подтекстом подразумевается «скрытый смысл высказывания, вытекающий из соотношения словесных значений с контекстом и особенно – речевой ситуацией» [Хализев 1968: 830].

Отсюда логично следует, что, рассматривая подтекст в художественном целом, каковым выступает произведение литературы, следует говорить о возможностях экспликации авторских импликаций в двух аспектах – *лингвистическом* и *литературоведческом*, то есть на уровне формы и содержания.

Собственно, в лингвистике подтекстные элементы могут быть выявлены уже на *фонологическом* и *морфологическом* уровнях, что подтверждается исследованиями А. Журавлева [Журавлев 1974], И. Муханова [Муханов 1998: 49] (о соотношении звуковой партитуры с эмоциональным тоном произведения), Г. Винокура [Винокур 1991] (о морфологических приемах создания неологизмов), М. Всеволодовой [Всеволодова 1975], З. Тураевой [Тураева 1979] (о стилистических фигурах на основе временных форм), Е. Борисовой [Борисова 1999] (о транспозиции граммем). Гораздо шире возможности экспликации подтекста представлены в *собственно лексических проявлениях* и в *словосочетаниях*. К этому ряду относятся: повторяющееся слово, которое может перерасти в художественную деталь; ассоциативное сближение слов и образование единого тематического поля (библейские мотивы, античные традиции, фольклорная символика); оксюморонные словосочетания в заглавиях произведений; парафразы. Особую значимость в структурировании подтекста обретает *синтаксическая сторона* текста. Действительно, уже любая грамматическая неточность, необычность, видоизмененность в словообразовании, согласовании (то есть отход от языковой нормы) в структуре сложного синтаксического целого может засвидетельствовать появление подспудных мотивов в художественном сочинении.

В произведениях А.П. Чехова подтекст находит свою материализацию в лингвистических явлениях и обнаруживается на фонологическом, морфологическом, синтаксическом уровнях. Чехов добивается лексико-фонологического единства слова, играющего важную структурообразующую роль в подтексте. Скрыто-фонологической характеристикой могут обладать имя и фамилия героя – *Шумины*

(«Невеста»). В частности, в фамилии семейства главной героини этого рассказа сконцентрированы все звукоописательные характеристики окружающих ее людей: *вздохи* самой Наденьки, *ворчанье* ее бабушки, постоянные *жалобы* матери, *кашель* Сашки, суетливость окружающего мира (лопнувшая *струна скрипки*, *наигранность речи* жениха, *смех поддразнивающих детей* и др.) Фонологическая интерпретация событий встречается и в целостных фрагментах чеховской новеллы: «Ветер *стучал* в окна, в крышу; *слышался свист*, и в печи домашней *жалобно и угрюмо напевал* свою песенку. ... Послышался *резкий стук*, должно быть, сорвалась ставня...» (С. X, 212) // Вятърът *удряше* в прозореца, по покрива; *чуваше се свистене*, а в печката домашният дух *жално и тъжно тананикаше* своята песен... Нещо *рязко изтрака*, навярно се откачи капак на прозорец. [Чехов 1988: 217. Перевод на болгарский язык Е. Хаджиевой]. Зачастую конкретное время суток также отмечается звукоописательными характеристиками: постукиваниями сторожа (час или два ночи), звоном церковных колоколов («Случай из практики», «Невеста», «В овраге», «Архиерей»).

По законам морфологии строятся подтекстные элементы чеховских произведений, обнаруживаемые 1) в фамилиях героев: *Пришибеев*, *Шумины* (суффиксальный способ); *Великопольский* (сложение основ), 2) в каламбурах: *бонжурте*, *большинский роман*, *недурственно*, «*испортились записательства*, *обвалилась застенчивость*» («Ионыч»). В сочетании с социальной характеристикой героя имя или фамилия в устах автора обретают ироническое, а иногда и откровенно грустное звучание. Зачастую этимология имени приводится в резкое несоответствие с социальным статусом героя, обращаясь в гиперболу с ироничным оттенком (*унтер Пришибеев*, *эксекютор Червяков*, *дьячок Вонмигласов*, *надзиратель Очумелов*, *помещик Египетский*, *коллежский асессор Племянников*).

В чеховских произведениях коннотативные смыслы могут обнаруживаться на уровне словосочетания, предложения, сложного предложения, целого абзаца, сцепления абзацев и подглавок, включения в повествовательную канву текста прямой речи, диалоговых партий. Часто Чехов использует чисто композиционный прием рассредоточенного синтаксиса. Одна и та же фраза (предложение) мерцает в разных частях текста («Скучная история», «Попрыгунья», «Человек в футляре»). Это позволяет автору наращивать дополнительные смыслы. Синтаксическое обрамление художественной детали, образующей само ядро подтекстной фразы, способствует метафоризации художественного образа.

Обратим внимание на соотношение детали и устойчивых лейт-мотивов в повести «Попрыгунья» // «Лекомислената», в которой Чехов активно использует прием антитезы уже в заглавии произведения. Легкое по своей изначальной тональности название (собственно, это первичная оценка автора и его приглашение к игре с «проницательным читателем») в тексте повести обретает новые эмоциональные регистры. В самооценке главной героини проступают более жесткие ноты: она кажется себе страшной и гадкой (и это вполне справедливо с позиции автора произведения), «*дребна буболечка*» [Чехов 1981: 110. Перевод Н. Чакърлиевой]. Интерьер столовой, обставленной ею «в русском стиле» («В столовой она оклеила стены лубочными картинами, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе» (С. VIII, 9) // «Стените на столовата облепи с цветни картини, накачи цървули и сърпове, сложи в ъгъла коса и вила и се получи столова в руски стил» [Чехов 1981: 93]) контрастирует с убранством настоящих крестьянских изб, в которых Ольге Ивановне приходится останавливаться во время своего путешествия с художниками (ее безразличное отношение к убогой обстановке лишь усугубляет безразличность читателя к ее поведению). Существен лейтмотив трапезы: еда (с ее постоянно холостяцкой сервировкой стола) регулярно «ускользает» от Дымова к чужим людям: «Пожалуйте, господа, закусить» (С. VIII, 11); «Дымов быстро выпил стакан чаю...А икру, сыр и белорыбицу съели два брюнета и толстый актер» (С. VIII, 15); «Кушай рябчика. Ты проголодалась, бедняжка» (С. VIII, 21) // «Заповядайте да хапнем, господа»; «Димов бързо изпи чаша чай..., а хайверът, сиренето и белорыбицата бяха изядени от двамата брюнети и дебелия артист»; «Яж яребица. Ти си прегладняла, горкичката ми» [Чехов 1981: 96, 99, 105].

Гениальна вступительная фраза повести: «На свадьбе у Ольги Ивановны были все ее друзья и добрые знакомые» (С. VIII, 7) // На сватбата на Олга Ивановна бяха всичките й приятели и добри познати. [Чехов 1981: 94]. Оказывается, автор с самого начала дает понять читателю, что Дымов (хоть он и жених) заведомо исключен из божественного круга знакомых своей невесты: о нем даже не упоминается. Подтекстную роль играет и упоминание денежных сумм: 500 рублей, полученные с распродажи даже одной картины любовника Ольги Ивановны – художника Рябовского, соотносятся с годовым заработком доктора Дымова (так утонченно уже в самом начале повести намечается линия соперничества).

«Квантование» позволяет выявить имплицитное содержание текста. На языковом уровне формами такого «квантования», по мнению И.Арнольд [Арнольд 1974], служат аккумуляция, выдвижение (сцепление, конвергенция, обманутое ожидание), иррадиация. Семантическое осложнение, аллюзия, развернутый в границах произведения подтекст способствуют импликациям текста. На более детальном уровне шифровая комбинация создается при помощи звукописи (ассонансы и диссонансы), художественных тропов (метафора, метонимия, синекдоха, символ, сравнение), целостных художественных образов (литературный портрет, пейзажная зарисовка, описание интерьера и др.)

В виртуозном владении этими приемами великим писателем и создается то глубинное содержание его произведений, которое заставляет исследователей называть их «короткими романами», вмещающими такие сложные человеческие судьбы и охватывающими такое содержание, которого, как нередко указывается, хватило бы на тома художественного текста, что в сочетании с удивительной манерой Чехова – писать коротко, лаконично, – ставит перед читателем настоящую задачу: «уловить» композиционно-смысловую константу текста, максимально приблизить ее к замыслу автора. Это в особенной степени относится к иностранному читателю, воспринимающему авторский текст в переводе. В силу указанных особенностей произведений Чехова, прочтение их глубокого подтекстного содержания и адекватный перевод на иностранный язык являются не только измерением языковой и профессиональной компетенции переводчика, но и искусством.

Литература

1. Арнольд И.В. Стилистика декодирования: Курс лекций. Л., 1974.
2. Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Лингвостилистика. М., 1979.
3. Блохинская Л.О. К проблеме моделированного подтекста // Вестник Амурского университета. Вып. 7. 1999.
4. Борисова Е.Г. Имплицитная информация на морфологическом уровне // Имплицитность в языке и речи. М., 1999.
5. Брчакова Д. О связности в устных коммуникатах // Синтаксис текста. М., 1979.
6. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1991.

7. Всеволодова М.В. Способы выражения временных отношений в современном русском языке. М., 1975.
8. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
9. Димитрова С. Текст и подтекст: Наблюдения над пресупозициите в руския дискурс. София, 1984.
10. Журавлев А.П. Фонетическое значение. Л., 1974.
11. Кафкова О. О роли контекста в разных типах коммуникатов // Синтаксис текста. М., 1979.
12. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
13. Муханов И.Л. Речевая экспрессия в ее соотношении с эмоциями и субъективной оценкой // Экспрессия в языке и речи: сб. тез. М., 1998.
14. Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1999.
15. Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995.
16. Риффатер М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Лингвостилистика. М., 1979.
17. Ричардс С. Поэтическое творчество и литературный анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Лингвостилистика. М., 1979.
18. Смит Дж.Б. Тематическая структура и тематическая сложность // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Лингвостилистика. М., 1979.
19. Тураева З.Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное. М., 1979.
20. Хализев В.Е. Подтекст // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 5. М., 1968.
21. Чехов А.П. Разказы и повести. София, 1981.
22. Чехов А.П. Избрани произведения: в 8 т. Т. 5. Разказы. София, 1988.
23. Harweg R. Pronomina und Textkonstitution. Muenchen, 1968.

М.В. Литовченко (Кемерово)

«ОНЕГИНСКИЙ МИФ» В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»

Понятие «онегинский миф» введено в чеховедение В.А. Кошелевым [Кошелев 1998: 147–154], употребляющим его достаточно широко, подразумевая любое переосмысление традиций великого романа в творчестве А.П. Чехова: например, трансформацию образов Онегина, Татьяны, а также «обесмысливание» в устах чеховских героев пушкинских поэтических строк. Точка зрения исследователя основана на противопоставлении художественного мира пушкинского романа и современной Чехову «жизненной ситуации», для которой идеалы, воплощенные в «Евгении Онегине», оказываются недостижимым образцом. Исследователь утверждает, что к «онегинскому мифу» причастны практически все случаи использования Чеховым «онегинской» образности, служащие ее переводению из поэтического художественного плана – в иной, принципиально «прозаический». Мы же будем использовать данное понятие преимущественно в связи с типом «лишнего человека» – как трансформированным в творчестве Чехова образом Евгения Онегина.

Приметы «онегинской» ситуации можно обнаружить в рассказе «Дом с мезонином» (1896), при несомненном различии основного художественного конфликта. Сюжет этого произведения развивается по двум параллельным линиям: «идеологическая» (художник – Лида) и любовная (художник – Женя).

В характеристике главного героя рассказа – художника – отчетливо звучит тема «лишнего человека» («чувствовал себя безнадежно одиноким и ненужным»). Его духовный облик содержит ярко выраженные «онегинские» черты: «...меня томило недовольство собой, было жаль своей жизни, которая протекала так быстро и неинтересно, и я все думал о том, как хорошо было бы вырвать из своей груди сердце, которое стало у меня таким тяжелым» (С. IX, 178). Острое чувство

одинокости и душевного холода является значимым признаком его мировосприятия, мешающим жить и творить. Не случайно современные писателю критики утверждали, что герой «Дома с мезонином» пополнил галерею чеховских «хмурых людей» (С. IX, 495).

Удел художника – «постоянная праздность», которая, в отличие от праздности Жени, совершенно лишена легкости и беззаботности. Отношение к праздности (а точнее, ее смысловое наполнение) выявляет существенное различие как между художником и Женей, так и между художником и пушкинским Автором. Состояние чеховского героя в начале рассказа, на первый взгляд, находит параллель в тексте «Евгения Онегина». Круг «занятий» художника таков: «По целым часам я смотрел в свои окна на небо, на птиц, на аллеи, читал все, что привозили мне с почты, спал. Иногда я уходил из дому и до позднего вечера бродил где-нибудь» (С. IX, 174). Этот фрагмент напоминает описание деревенской жизни автора-повествователя в I главе романа:

Досугам посвящаться невинным,

Брожу над озером пустынным

<...>

Читаю мало, долго сплю,

Летучей славы не ловлю.

<...>

Цветы, любовь, деревня, праздность,

Поля! я предан вам душой [Пушкин 1994: 28].

Однако эти фрагменты высвечивают принципиальное различие внутреннего мира пушкинского Автора и чеховского героя. Прежде всего, их разделяет само понимание «праздности». В семантической структуре «Евгения Онегина» праздность выступает как необходимое условие творчества, состояние «творческого сна». «Ничегонеделание» художника – противоестественно; оно лишено какого-либо позитивного содержания и поэтому тяготит героя. Вдохновение возвращается к художнику только после встречи с Женей, когда он вновь постигает ощущение единства, гармонии с миром. Поэтому художественная роль Мисюся напоминает одну из граней образа Татьяны, предстающей в «лирическом» сюжете в качестве музы Автора.

Семья Волчаниновых отчасти схожа с семьей Лариных: она состоит из матери и двух дочерей, совершенно разных по своему внутреннему складу. Волевая и деспотичная Лида, конечно, ничуть не походит на сестер Лариных – ни на посредственную Ольгу, ни, тем более, на Татьяну. Однако образ Жени воплощает важнейшие

черты любимой пушкинской героини: прежде всего, это искренность и душевная чистота. Жизнь героини чеховского рассказа протекает как духовно насыщенная праздность. Женю характеризует богатое внутреннее бытие, свидетельством чего является ее любовь к книгам: «Она читала целый день, с жадностью глядя в книгу, и ... потому, что взгляд ее иногда становился усталым, ошеломленным и лицо сильно бледнело, можно было догадаться, как это чтение утомляло ее мозг» (С. IX, 179). Книги выступают неизменным спутником и пушкинской Татьяны, воспитанной на романах. Праздность Жени – это постоянный праздник: ей присуще светлое и радостное, гармоничное мировосприятие. Чеховская героиня естественно связана с природой; духовное становление Татьяны Лариной также происходит на фоне широкой природной жизни, ее мир «космичен» – это звезды, луна, зори.

Между героинями просматривается и другая немаловажная параллель: их отличает вера в судьбу, в высшее предназначение («То в вышнем суждено совете... То воля неба...» – ср. у Чехова: «все зависит от воли Божией!»). Именно поэтому в пушкинском романе столь важное место занимает линия тайной душевной жизни Татьяны. Мысли чеховской героини направлены на постижение «вечного и прекрасного» – высшей тайны бытия, загадки человеческой жизни (она говорит с художником «о божьей, о вечной жизни, о чудесном». С. IX, 180).

С этой особенностью связано трепетное отношение героинь к приметам, предсказаниям. Как известно, Татьяна «верила преданьям / Простонародной старины»: «...Вдруг увидя / Младой двурогий лик луны / На небе с левой стороны, // Она дрожала и бледнела. / Когда ж падучая звезда / По небу темному летела / И рассыпалась, – тогда / В смятеньи Таня торопилась, / Пока звезда еще катилась, / Желанье сердца ей шепнуть» [Пушкин 1994: 99]. В рассказе присутствует своеобразная семантическая «рифма» к этому фрагменту пушкинского романа. Чеховской героине, подобно Татьяне Лариной, свойственны особые «отношения» с небесными светилами, которые пророчат нечто, ясное ей одной: «...покрытая багровым облаком, восходила луна. <...> Часто падали звезды. Женя шла со мной рядом по дороге и старалась не глядеть на небо, чтобы не видеть падающих звезд, которые почему-то пугали ее» (С. IX, 188). Любопытно отметить эту необычную реакцию героини на падающие звезды: она не спешит загадать желание, ее томит необъяснимый, безотчетный страх, как будто Женя смутно предчувствует печальную развязку своего «любовного романа». Л.М. Цилевич отмечает, что

звезды расширяют художественное пространство «до космических масштабов» и «вносят в эмоциональную атмосферу грусти, печали напряженность и тревогу страха, жути» [Цилевич 1976: 158–159]. Этот эпизод, пронизанный ощущением предосеннего холода и темноты, намечает дальнейшее сюжетное развитие – скорую разлуку художника и Мисюсю.

Влюбленный чеховский герой переживает стремительный духовный подъем, который оказывается сродни «эволюции» Онегина. В душах героев пробуждается вдохновение, стремление к творчеству. Разочарованный Онегин словно возрождается к новой жизни под влиянием своей любви: казалось бы, безнадежный скептик, он едва не приобщился к поэзии («Стихов российских механизма / Едва в то время не постиг / Мой бестолковый ученик»). Для художника чувство к любимой также является залогом творческого возрождения; темы творчества и любви сливаются в гармоническом единстве: «... мне страстно хотелось писать только для нее» (С. IX, 188–189).

Исследователями давно отмечено, что тема творчества раскрывается в пушкинском романе через понятие «сна» [Гершензон 1997: 226–234; Тархова 1982: 52–61]. «Смутный сон» выступает у Пушкина как состояние ирреальности, отрешенности от быта, погружение в духовную, творческую сферу. Это состояние доступно, прежде всего, самому Автору; неоднократно оно характеризует внутренний мир главных героев – Евгения и Татьяны. В чеховском рассказе мотив «сна наяву» звучит в самом начале сюжетного действия, после описания первой встречи художника с сестрами Волчаниновыми («И я вернулся домой с таким чувством, как будто видел хороший сон». С. IX, 175). Это чувство по-своему предвосхищает духовное обновление героя, его возвращение к искусству.

Весьма знаменательна такая деталь, возникающая в сознании героя: «...мне показалось, что ... эти два милых лица мне давно уже знакомы» (С. IX, 175). (Кстати, «узнавание» знакомого в незнакомом характерно для восприятия Татьяны Онегиным: «Нашед мой прежний идеал...»). Однако предназначенность героев друг другу не воплощается в их судьбе. На пути художника и Жени встают и внешние преграды (неприязнь Лиды), и препятствия внутреннего характера (своеобразная «хмурость» героя). На наш взгляд, в данном аспекте интересно рассмотреть образ Белокурова, казалось бы, периферийный в развитии сюжета. Этот образ, представленный в яркой шаржированной манере, словно содержит в себе «зерна» двух указанных конфликтов.

С одной стороны, своим пристрастием к спорам Белокуров выступает как некий пародирующий «двойник» спорщицы Лиды, несмотря на всю их видимую противоположность (он – безвольный, Лида – деятельная и энергичная): герою присуща «манера всякий разговор сводить на спор» (С. IX, 177). Не случайно, в разговоре со своими гостями Лида больше обращается к Белокурову, чем к художнику.

С другой стороны, этот персонаж воплощает определенную ипостась личности художника, ведь именно Белокуров говорит о «болезни века – пессимизме» (правда, само рассуждение в тексте рассказа не приводится). Серьезность данной темы (необычайно актуальной для художника) в устах Белокурова дискредитируется; может быть, поэтому его слова вызывают такое раздражение у собеседника. Белокуровская «лень» предстает как сниженный вариант «праздности» художника. Примечательно, что настойчивые сетования помещика на свою «загруженность» («А все дела, дела!») семантически рифмуются с текстом «Евгения Онегина»: в романе Пушкина дважды звучат слова, напоминающие реплики чеховского героя: «Имея много дел...». Такая формула связана у Пушкина с духовно ограниченными персонажами (дядя Онегина и Зарецкий), которые, подобно Белокурову, являются помещиками, «устроителями» своих имений. Деловитость этих героев оказывается лишь словесным прикрытием их истинной бессодержательности.

Художник, несомненно, представляет собой чрезвычайно сложную, внутренне богатую личность. В его характере заложен значительный потенциал духовного обновления, но все же это – именно *потенциал*, нереализованная возможность. Потеряв Женю, художник вновь погружается в свое неизбывное одиночество; он возвращается к исходному «жуткому» состоянию: «Трезвое, будничное настроение овладело мной ..., и по-прежнему стало скучно жить» (С. IX, 190–191). И.Н. Сухих справедливо замечает, что крах героя связан с глубинно-личностными причинами: «Любовь художника обречена, потому что ... его дом разрушен, его вера – скептицизм и постоянное сомнение в себе. Поэтому потеря любимой воспринимается им как трагическая неизбежность, еще один удар судьбы...» [Сухих 1987: 127]. Эта трагическая обреченность его любви, надежд на счастье роднит чеховского героя с Евгением Онегиным. Чувство Онегина к Татьяне выступает как возможность, дарованная судьбой, – возможность, которой, однако, не суждено воплотиться в реальность. Семантическая «основа» обоих произведений в данном аспекте прочитывается как несвершенное событие, несостоявшееся счастье.

Литература

1. Гершензон М.О. Явь и сон // Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997. С. 226–234.
2. Кошелев В.А. Онегинский «миф» в прозе Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998. С. 147–154.
3. Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 6. М., 1994.
4. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л., 1987.
5. Тархова Н.А. Сны и пробуждения в романе «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 52–61.
6. Цилевич Л.М. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976.

Е.М. Лулудова (Алматы, Казахстан)

ЗООСЕМИЗМЫ А.П. ЧЕХОВА И И.А. БУНИНА: СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Животные являются частью бытового пространства и окружения. В литературе они играют роль образного кода, через который преломляется весь окружающий мир [Эпштейн 1990]. Так, в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина особая нагрузка лежит на калмыцкой сказке о вороне и орле. Однако важно и то, что есть уже несколько японских зоопереводов текста: «Сердце цветка и думы бабочки. Удивительные вести из России», «Дневник бабочки, размышляющей о душе цветка. Удивительные вести из России», «Неслыханная история в России. Записки о том, как влюбилась бабочка в пестик цветка», «Удивительные вести из России. Записки о сердце цветка и думах мотылька». Русские писатели XIX–XX вв. часто используют зоосемизмы как смысловые модели своего художественного мира. Так, Л. Толстой создает в романе «Война и мир» метафору пчелиного улья, а в повести «Хаджи-Мурат» – природный цикл растения. Смысловая модель рассказа В. Набокова «Рождество» связана с образом кокона.

Животные были значимы и в реальной жизни Чехова. Он любил собак и не любил кошек. О.Л. Книппер-Чехова была поражена тем, что произошло в природе в момент смерти Чехова: большая черная ночная бабочка билась о лампочки, в полной тишине пели утренние птицы, а потом была отправка тела в вагоне для устриц в Петербург [Чехов в воспоминаниях... 1986: 631].

Зоосемизмы встречаются в рецензиях на спектакли Чехова. Так, сразу же после премьеры пьесы «Чайка» в газетах появился отзыв: «Чехова “Чайка” погибла: ее убило единоголосное шиканье всей публики. Точно миллионы пчел, ос и шмелей наполнили воздух зрительного зала – до того сильно и ядовито было шипенье...» Там же писали о «птичьей пьесе» [Чехов в воспоминаниях... 1986: 65].

А. Никольская, смотревшая спектакль «Чайка» в 2000 г. в театре на Юго-Западе (режиссер-постановщик В. Белякович), возможно, под впечатлением мотива из «Кармен» («У любви как у птицы крылья, ее нельзя никак поймать...»), который был использован как увертюра к действию, отмечает: «Сперва Нина – завораживающая своей свободой чайка, притворяющаяся белой голубкой. Потом же – черный лебедь с тяжелыми крыльями, уже разучившийся летать и позабывший небо. Чувствуется, что именно то, что Нина, утерев свою магическую лучезарность, становится просто несчастной женщиной, оказывается толчком ко всеобщему разрушению» [Чеховский вестник 2000: 62].

Литературоведы используют зоосемизмы для более яркой и выразительной передачи своей мысли. Так, Ю. Мальцев подчеркивает, что «по-звериному» в устах Бунина являлось высшим комплиментом [Мальцев 1994: 18]. Е. Замятин считает, что «первый период литературной работы Чехова, вплоть до середины 80-х годов, прошел в том, что он скакал, как молодой теленок, выпущенный на простор, смеялся сам, смешил других» [Путешествие к Чехову 1996: 639]. По его же мнению, острый привкус горечи, тоски, неудовлетворенности выражается в том, что «залитая солнцем ширь омрачается в «Счастье» и в «Степи», как тенью от крыльев летящей птицы, мыслью о смерти» [Путешествие к Чехову 1996: 638].

Зарубежные чеховеды иногда приходят к неожиданным выводам. К примеру, Т. Сасаки так и не определил кем является Нина: охотником или погубленной Тригориным рыбой [Сасаки 2000: 26–28]. Д.А. Кирьянова при цитировании кириллических текстов переводит слово «соловьи» как слово «голуби», что влияет на дальнейшие ее рассуждения о произведениях Чехова [Кирьянова 2000: 127].

Зоосемизмы в произведениях Чехова могли послужить поводом для зоо-обобщений и сравнений его исследователей. Например, Т. Виннер уверен, что повторяющееся в рассказе «Княгиня» сравнение героини с птичкой должно вызвать в памяти читателя образ сирен из гомеровской «Одиссеи» [Чехов в мировой литературе 1997: 425]. Е.М. Сахарова, отмечая в творчестве Чехова два упоминания письма Татьяны Лариной (в рассказе «После театра» светом и радостью одарившее Надю Зеленину и письмо-убийцу Тани Песоцкой в рассказе «Черный монах»), говорит: «Это два полюса, как черный и белый лебедь, Одетта и Одиллия в “Лебедином озере” Чайковского» [Сахарова 1998: 160]. Ю. Мальцев пишет о Бунине: «в миниатюре “Русак” осязаемая выразительность образа одновременно сопровождается бездонной глубиной и неисчерпаемым интерпретативным

богатством, расширяемым феноменологическим подходом», потому что через прикосновение даже к заячьей шкурке автор-повествователь (а вместе с ним и мы) чувствует «и самого себя, и холодное окно прихожей, занесенное, залепленное свежим, белым снегом, и весь этот уютный свет, разлитый в доме», и весь мир» [Мальцев 1994: 278].

И все же, несмотря на все вышеперечисленное, зоосемизмы в поэтике Чехова и Бунина подробно пока не исследовались. Наша цель – рассмотреть и сопоставить зоосемизмы в их художественном мире.

Новаторство и своеобразие Чехова и Бунина проявилось в том, что, рисуя или упоминая животных в бытовом пространстве, они не являются анималистами, так как не ставят себе целью воссоздать образ того или иного животного. Достаточно редко они используют принцип антропоморфизма («Каштанка» и «Белолобый» А. Чехова, «Сны Чанга» И. Бунина). В рассказе «Дама с собачкой» собачка упомянута в заголовке, но «она не определяет даму, а только усиливает обыкновенность дамы: она – знак того, что для обозначения бытия обыкновенного человека в мире обыденного нужна примета» [Еремин 1991: 98].

Предварительный анализ произведений Чехова и Бунина позволяет определить три цели использования зоосемизмов: 1) представить картины из жизни природы (например, в Московском Художественном театре тишина в пьесах Чехова передавалась скрипением сверчка, кваканьем лягушек и т.д.); 2) передать те чувства, которые пробуждает природа; 3) рассказать о тех мыслях, которые тревожат разум. Хотя чаще всего это происходит одновременно.

Неоднократно зоосемизмы появлялись в заглавиях произведений Чехова («Хамелеон», «Конь и трепетная лань», «Недаром курица пела», «Устрицы», «Медведь» и т.д.) и Бунина («Скарабей», «Мухи», «Русак», «Пингвины», «Петухи», «Журавли» и т.д.)

Почти в каждом (особенно раннем) произведении Чехова и Бунина встречаются зоологические сравнения (укажем только некоторые из них):

1) внешнее физическое сходство:

А. Чехов:

- папаша толстый и круглый, как жук; мамаша тонкая, как голландская сельдь («Папаша»);
- люди копошатся в саду, как муравьи («Черный монах»);
- победители орлами смотрят («Скучная история»);
- она похожа на откормленную гусыню («Дом с мезонином»).

И. Бунин:

- лицо стало как грязно-серое выдоенное вымя («Я все молчу»);
- рикша по-собачьи оскалился, птицей пролетел через двор, как собака, сел на мосту («Братья»);
- лицо пестро от веснушек, как птичье яйцо («Грамматика любви»).

2) иллюстрация внутренней сущности персонажей:

А. Чехов:

- Ольга – змея, ящерица, красивая кошка («Драма на охоте»);
- жена как муха, которая откладывает личинку на паука-мужа и пьет кровь из его сердца («Соседи»);
- у Песочного бычий или кабаний оптимизм эгоистов до мозга костей («Черный монах»).

И. Бунин:

- у Гоца был конь умный, как лисица («Песня о Гоце»);
- Шаша зверем кидается на него («Я все молчу»);
- рикша смотрел на англичанина неприязненно, глазами собаки, чувствующей приступы бешенства («Братья»).

3) сходство воздействия:

А. Чехов:

- Солёный подстрелил Тузенбаха как вальдшнепа («Три сестры»);
- Елена Андреевна считает счастье свое канареечным («Леший»);
- дуэль – охота на уток («Дуэль»).

И. Бунин:

- множество господ пропало из-за ее красоты, как червь капустных («Святые»);
- порою надо прикрикнуть на девок, которые стадами, как овцы, давят друг друга к прилавку («Я все молчу»).

4) личностное (добровольное) уподобление человека и птицы/животного (причем человек иногда принижается этим уподоблением):

А. Чехов:

- Ванька меньше и незначительнее всех, то есть хуже собаки («Ванька»);
- как две перелетные птицы, Гуров и Анна Сергеевна, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках («Дама с собачкой»);

- прозектор Гнеккер – ломовой конь, студенты – многоголовая гидра, Катя обманута человеком, принадлежащим к табуна диких людей (то есть шайки пройдох), дочь жалит, словно пчела, а когда профессор, Катя и Михаил Федорович злословят, то это три жабы, отравляющие воздух своими дыханиями («Скучная история»);
- Осип – человек со зверскими глазами, одно из интереснейших кровожадных животных современного зоологического музея («Безотцовщина»).

И. Бунин:

- Дениска – циничное животное («Деревня»);
- жандармы, как серые лошади, сошли на пристань («Тень птицы»);
- Аверкий твердо решил, что он – «оброчный кочет» («Худая трава»).

5) слияние и перевоплощение:

А. Чехов:

- овечьи мысли пастухов («Счастье»);
- вороны и сороки кричат, как ребенок («Варька»).

И. Бунин:

- в земле не распознаешь кости человека и кости животного («Чаша жизни»);
- суходольские гнезда также быстро и бесследно исчезали, как холмики над подземными ходами и норами хомяков («Суходол»);
- наш разум так же слаб, как разум крота, или еще слабей, так как у зверя есть инстинкт, а у нас он выродился («Братья»).

6) Зоосемизм передается через другой зоосемизм:

А. Чехов:

- выпь кричит, как корова, запертая в сарае («Именины»).

И. Бунин:

- собака пятнистая, как лягушка («Деревня»);
- ястребы так же злы и голодны, как стервятники («Копье Господне»).

Кроме того, в произведениях Бунина:

а) Животный и растительный мир уподобляются:

- кошны, похожие вдали на гусениц («Захар Воробьев»).

б) Что-то сравнивается с животным миром:

- без остатка, как скорпион в свое гнездо, вошла любовь («Братья»);

- ветер, как огромное стадо птиц, проносится по крыше («Сосны»);
- кобчики – черные значки на нотной бумаге («Антоновские яблоки»).

Однако зоосемизмы используются не только как (или для) сравнения, но включаются также в сюжетную магистраль, в руководящие смысловые центры, захватывая всё более значительные и ответственные участки отношений и судеб героев. В частности, сценка «В вагоне» Чехова – это почти зоологический этюд. Кругом храп, сопенье, пыхтенье, чавканье, как будто вагон наполнен человекоподобными животными. А на платформе раздаётся «крик, каким до потопа кричали голодные мастодонты, ихтиозавры и плезиозавры». Герои Бунина изначально приземлены. Они могут принести жертвы во имя животной страсти. Они «зарываются в навоз не хуже свиньи». Для них нет жизни где-то, их держит «хозяйство», т. е. кабаны и свиньи. Если герои пьесы Чехова «Три сестры» стремятся в Москву во что бы то ни стало, то, например, герои повести Бунина «Деревня» мечтают просто лечь и выспаться как следует. Вспомним мнение Тихона Ильича: «Срам сказать! В Москве сроду не бывал! А почему? Кабаны не велят! То торгашество не пускало, то постоялый двор, то кабак. Теперь вот не пускают жеребец, кабаны. Да что – Москва! В березовый лесик, что за шоссе, и то десять лет напрасно прособирался. Все надеялся как-нибудь урвать свободный вечерок, захватить с собой ковер, самовар, посидеть на траве, в прохладе, в зелени. Да так и не урвал...» (С. I, 206). Иногда ставится «проблема» стоимости человека. Так, Кузьма Красов удивляется: «Неужели молодая дешевле свиньи?» (С. I, 208).

Бунин только через зоосемизм передает «странность», отличие человека от данного социума. Так, Кузьма «смотрел на Иванушку как на какого-то степного зверя, присутствие которого было странно в комнате» (С. I, 267), а Иванушка «широко и неловко, точно лапой, крестился и жадно принимался за еду. На его бурых волосах, нечеловечески густых и крупных, таяло. От ветхого чекменя пахло курной избой» (С. I, 268).

Зоосемизмы могут быть рассмотрены как факторы, «проясняющие» определенные мысли или наталкивающие на них, и это часто можно наблюдать в художественном мире Чехова. Так, крик сверчка наравне с пением монахов и нищей слепой, звоном колокола и боем часов, звуком разбитого стакана направляет духовное бытие архиерея («Архиерей») в его последние дни, рождает смутное ощущение,

которое окажется точнее и безошибочнее мысли. Никитину («Учитель словесности») всё нравилось у Шелестовых, кроме собак и кошек да египетских голубей, которые уныло стонали в большой клетке на террасе. «Стена» из кошек на лестнице преграждает ему путь к выходу и «вынуждает» объясниться с Маней. Стук лошадиных копыт, хвоста собаки, стоны голубей в клетке предупреждают о «мышеловке», вплоть до реального воспроизведения звука ее захлопывающейся дверцы. В размышления Никитина о будущей жизни вклиниваются крики петухов. Они начинают «голосить» как раз в тот момент, когда он сочинил начало письма к Манюсе («Милая моя крыса...»), но он, к сожалению, не замечает, что крыса – он сам, а Маня – кусочек сыра в мышеловке-двухэтажном доме. Драки кошек с собаками ассоциируются с распадом фантазий о счастливой супружеской жизни. Новые, злые, особенные мысли в виде длинных теней однажды, после очередного ворчания Мушки под кроватью, мурлыканья кота на постели и слов Мани, нарушили навсегда покой Никитина, разрушили иллюзию о счастливой семейной жизни.

Достаточно часто герои Чехова и Бунина употребляют устойчивые выражения «кот наплакал», «с воробьиный нос», «на птичьих правах», «из пушки по воробьям», «мышинная возня». Они психологически обосновывают свое отношение к чему-то благодаря «снисходительным» зоосемизмам типа «пташка», «букашка», «козявка», «мелюзга», «пигалица» и т.д. Чеховский Мисаил Полознев («Моя жизнь») был прозван «маленькой пользой» из-за продажи скворцов. Герои Бунина используют зоосемизмы в качестве характеристики внутренних свойств друг друга, как формулу-обращение. Например, «Стерва ты мужик. Зверь», – говорит Кузьма («Деревня»).

Герои и Чехова и Бунина предпочитают уточнять свое мнение через зоосемизмы, включающие ссылки на насекомых. Так, в художественном мире Бунина нет ни одного упоминания о бабочках, но много раз встречается сравнение с гусеницей. Для него стрекот насекомых и пение ночных цикад являются постоянным символом неиссякаемой силы жизни, ее безостановочного и загадочного потока, гармонии среди хаоса (в этом отношении интересен двойной финал рассказа «На хutore»).

Муха – это знак беды, неблагополучия, иногда гибели человека. Несколько раз это отмечено Чеховым в рассказе «Невеста» (дохлые мухи в квартире Саши, потолок черный от мух в доме Шуминых), в повести «Дуэль» (блюбочки черны от мух в доме Лаевского, Надежда Федоровна – как муха, попавшая в чернила), в рассказе «Печенег»

(спальня Жмухина со множеством мух и ос) и т.д. Изменить ситуацию может только нечто более существенное. Например, «попрыгунья» из-за этюда, где изображено стадо коров и гуси, решила оставить Рябовского, вернуться «к цивилизации». Только после этого ее перестало волновать, что «озябшие мухи столпились в переднем углу около образов и жужжат, и слышно, как под лавками в толстых папках возятся прусаки...».

Орнитологические образы составляют почти половину зоосемизмов художественного мира Чехова и Бунина. Излюбленный ракурс как для Чехова, так и для его героев – это «взгляд со стороны» или «с высоты птичьего полета». Для архиерея («Архиерей») птица – это и символ простого, обыкновенного человека, могущего идти куда угодно, и способ преодолеть границы между жизнью и смертью. Птицы передают атмосферу беспокойства, временности, изменчивости («В овраге», «Черный монах», «Несчастье» и т.д.). Разрушение и гибель «сопровождается» галками («Драма на охоте»), криком всевозможных птиц («Степь»), криком совы («Иванов»). Треплев («Чайка») свою настроенность уйти из жизни сначала «опробует» на чайке, а безумие Нины выражается в повторах фразы «Я – чайка» и подписью «чайка». Однако и состояние наивысшего счастья, мечты о прекрасной, богатой, святой жизни, страстная жажда жизни связаны с пением жаворонков («Архиерей», «В овраге»), соловьиными мелодиями («Драма на охоте»), полетом ночной птицы («Степь»), с громадными стадами белых гусей, писком куликов и криканьем уток («Скрипка Ротшильда»).

Иногда образы птиц содержат одновременно как позитивный, аксиологический акцент, так и негативный, антиценностный. Это приводит к уверенности в невозможности сориентироваться в жизни и порождает ощущение, что человек сбился с пути. Так, герои чеховского рассказа «Счастье» обобщают: «...ни в ленивом полете этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется каждые сутки, ни в безграничности степи – ни в чем не видно смысла» (С. VI, 216). «Курица» Гнеккер («Скучная история») оказался гораздо умнее орла-профессора, спустившегося (по его же словам) ниже кур к концу жизни, однажды прочитавшего роман Шпильгагена «О чем пела ласточка» и пережившего воробьиною ночь. Мысли о курятнике – это мысли о доме и своих детях для Душечки («Душечка» Чехова). В этом состоит ее природная целесообразность как женщины и одно из важнейших ее оправданий как человека. Хотя это и курица без цыплят, хотя город, жизнь, ход обстоятельств, смерть двух мужей,

быстротекущее время мешают Душечке, она всё равно пытается быть счастливой: мечтая о муже, как о петухе в курятнике, она полностью реализуется как курица-наседка после появления в ее доме ребенка. Герои пьесы «Три сестры» связывают перелетных птиц со смыслом жизни (Тузенбах, Маша), счастьем, ясностью происходящего (Ирина), стабильной неизменностью хода времени и общего характера жизни (Тузенбах), с уходящими из города офицерами (Маша), прикованностью к определенному месту (Вершинин, сестры, Чебутыкин), старостью (Чебутыкин); объединяют образы белых птиц с Ириной (Чебутыкин, Маша) (С. XIII, 178–187).

Таким образом, для героев Чехова важна птица вообще, а не какая-то конкретная птица. Согласно, например, частотному словарю А. Чехова, слово «птица» встречается в его произведениях 51 раз, гусь – 49, утка – 13, птаха – 12, воробей и жаворонок – 7, ворона, голубь, грач, журавль, орел по 6 раз, чайка и чиж по 4, галка, сорока, шегленок по 3 раза, а другие птицы – еще реже [Частотный словарь 1999].

Наконец, нельзя не отметить еще несколько фактов. Во-первых, детальное изучение художественного мира Чехова в отличие от художественного мира Бунина позволяет утверждать, что повторение и варьирование некоторых деталей-зоосемизмов не случайно, а связано с их семантической близостью. Так, в «Черном монахе», «Доме с мезонином», «Моей жизни», «Попрыгунье», пьесе «Чайка» они указывают на смену счастливого периода жизни (цвела рожь, была трава) на будничные и/или несчастливые (ходили спутанные лошади и коровы). Признания в любви обрываются или прерываются криками, включающими зоосемизмы в «Учителе словесности» (коновал пришел), в «Ионыче» (городовой назвал вороной), «Иванов» (Боркин сравнил человеческую жизнь с козлом, что пришел и съел цветок). В пьесе «Чайка» зоосемизмы встречаются достаточно часто и должны рассматриваться как часть замысла автора. Тригорин любит ловить рыбу, а Треплев охотиться. Нина уезжает за Тригориным в Елец, а ведь елец – это тоже рыба семейства карповых. Треплев убивает чайку, похожую и на него, и на Нину, как бы «программируя» дальнейшие события. И все загнаны, так как живут «как на перекладных», несколько раз вспоминают о лошадях, хотя они, в принципе, не имеют никакого отношения к действию пьесы.

Во-вторых, в художественном мире Чехова прослеживается трансформация зоосемизмов: от преобладания образов насекомых к орнитологическим образам, а потом – и к необходимости перечислять

сразу всех основных представителей фауны. Наиболее полный образец – монолог Нины – Мировой души в пьесе Тrepлева: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды, и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом, все жизни» (С. XIII, 13).

В-третьих, упоминание или перечисление нескольких зоосемизмов существенно и для многих героев Чехова, и для него самого. Так, в письмах 1888–1889 годов есть обобщенный и в то же время насыщенный живыми деталями образ обновления природы, весеннего кипения, буйства живой материи во всех ее проявлениях: «Каждый день рождаются миллиарды существ. Соловьи, бугаи, кукушки и прочие пернатые твари кричат без умолку день и ночь, <...> в саду буквально рев от майский жуков...» (П. III, 202, 203). После провала «Чайки» Чехов обещает К. Станиславскому: «Я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так: “Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка”» [Чехов в воспоминаниях 1986: 411]. К тому же, если пьеса Тrepлева («Чайка») выражает и идею всеобщего синтеза («Во мне сознания людей слились с инстинктами животных»), и сплав ужаса (выбор животных со снижением от человека до микроорганизма), и благоговение (названы яркие представители каждого класса, так как человек – царь природы, лев – царь зверей, орел – царь птиц), и некую деградиционную лестницу (от людей к тем, которых не видно глазом), и заключительную часть создававшегося теургами мифа о Мировой Душе; то в рассказе «Свирель» тема гибели распространяется на весь мир («весь мир прахом пошел, как и филины, соколы, орлы тоже»). В повести «Дуэль» дьякон выражает ощущение равновесия душевных сил, свою возможность принять мир таким, какой он есть, через перечисление: «Люди, камни, огонь, сумерки, уродливое дерево – ничего больше, но как хорошо!» (С. VII, 388). Художник («Дом с мезонином»), говоря о трагических противоречиях современной ему цивилизации, подчеркивает, что «человек – это самое хищное и самое нечистоплотное животное, но это высшее существо, так как, осознав всю силу человеческого гения и живя для высших целей, оно стало бы как боги» (С. IX, 187).

Таким образом, сравнительно-сопоставительный и детальный анализ художественных миров таких ведущих писателей рубежа XIX–XX веков, как Чехов и Бунин, позволяет утверждать, что основной характеристикой зоосемизмов (что особенно ярко характеризует

художественный мир Чехова) является их многовалентность, их способность одновременно выражать многие значения, взаимосвязь между которыми в плане непосредственного опыта не очевидна. В конечном счете, символика зоосемизмов обнаруживает связь реального, подсознательного и архетипического, а эта связь есть результат определенного способа существования в Мире.

Литература

1. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1982. В тексте в круглых скобках римской цифрой указывается том, арабской – страница.
2. Еремин П. «Скрипка Ротшильда» А.П. Чехова – связь с традициями русской классики // Вопросы литературы. 1991. № 4. С. 93–123.
3. Кирьянова Д. А. Чехов и поэтика памяти. Нью-Йорк, 2000.
4. Мальцев Ю.В. Иван Бунин. 1870–1953. М., 1994.
5. Путешествие к Чехову. М., 1996.
6. Сасаки Т. Охотник и рыбак в «Чайке» Чехова // Мелихово. Литературоведческие очерки, духовные изыскания, статьи, эссе, воспоминания, хроника. Вып. 3. М., 2000.
7. Сахарова Е.М. «Письмо Татьяны предо мною...» (К вопросу об интерпретации Чеховым образа героини «Евгения Онегина») // Чеховиана. Чехов и Пушкин. М., 1998.
8. Частотный словарь рассказов Чехова. Автор-составитель А.О. Гребенников СПб, 1999.
9. Чехов в мировой литературе. М., 1997.
10. Чехов в воспоминания современников. М., 1986.
11. Чеховский вестник. Вып. 6. М., 2000.
12. Эпштейн М.П. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской литературе. М., 1990.

Е.С. Максимова (Ростов-на-Дону)

КОНЦЕПТ «ТЕАТР» В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА

В концептосфере А.П. Чехова концепт «театр» занимает особое место. В произведениях писателя он представлен объемно, с учетом смыслов разного уровня – от бытового до бытийного, включая представления о том театре, который «начинается с вешалки», и о том, что выступает метафорой жизни («Весь мир – театр»). Как известно, в письмах А.П. Чехова можно найти немало контрастирующих суждений о театре: от высоких оценок провинциального «интеллигентного» театра до известного определения театра из письма И.Л. Леонтьеву: «Современный театр – это сыпь, дурная болезнь городов» (П. III, 60).

Остановимся на особенностях представления концепта «театр» в художественных произведениях А.П. Чехова. Понятийная составляющая концепта «театр» складывается из следующих существенных характеристик:

- театр как хронотоп (здание театра (как и тело пьесы) отличается условностью пространства (времени): сцена, кулисы, закулисы);
- театр как труппа (шире – участники театрального процесса: актеры, режиссеры, зрители, критики);
- театр как репертуар («набор сюжетов», т.е. пьесы различных жанров);
- театр как декорация («набор приемов», т.е. костюмы, реквизит, звуковые и визуальные эффекты).

Образные характеристики концепта представлены следующими признаками:

- театр как микрокосм (театр как живой организм со своими законами и механизмами, театр как жизнь и жизнь как театр);

- театр как дом («семейность» и «семейственность» театрального мира, театр как семья, которая «держится на цитате»);
- театр как сон (ирреальность театра, зазеркалье, волшебный сказочный мир и мир перевернутых отношений);
- театр как спорт и арена (зрелищность и публичность театра, это агора и Колизей одновременно: театр боевых действий, арена борьбы мнений и пр.).

Ценностные характеристики концепта «театр» нельзя сформулировать однозначно, они отличаются амбивалентностью, связанной с тем, что театр в произведениях А.П. Чехова представлен на разных уровнях: бытовом (наивном), профессиональном и бытийном (философском).

Разграничение бытового, профессионального и бытийного уровня проводится с учетом «точек зрения»:

- театр глазами зрителя (взгляд со стороны),
- театр глазами актера (взгляд изнутри),
- театр глазами драматурга/режиссера (взгляд сверху, взгляд демиурга на созданный им мир).

Бытовой уровень. Театр в глазах зрителя предстает как иллюзорный мир, резко противопоставленный реальной жизни. Это наивный взгляд на театр, творческую богему и околотеатральные круги как на мир, где каждый «чем-нибудь замечателен и немножко известен» (С. VIII, 7). Театр здесь поворачивается своей декоративной стороной, бутафорские блеск и мишура становятся точкой отсчета в суждениях о театре. Театр предстает как «красота».

Принадлежность к театральному миру гарантирует оттенок исключительности, простым смертным не престоало даже говорить о театре: «Конечно, этого недостаточно, чтобы иметь право судить о театре, но я скажу о нем немного» (С. VII, 269).

Театр в этом контексте – маркер инобытия, недостижимого в принципе уровня концентрации чувств, переживаний, самой жизни: «Ему казалось, что он видит не падших женщин, а какой-то другой, совершенно особый мир, ему чуждый и непонятный; если бы раньше он увидел этот мир *в театре* на сцене или прочел бы о нем в книге, то не поверил бы...» (С. VII, 208).

Магнетизм этого условного мира, базирующийся на его принадлежности к зоне идеального, требует «превосходной степени» в отношении. Бытовой уровень концепта затрагивает зону физиса; театр действует как раздражитель на базовые человеческие эмоции, вызывая страсть и болезненное влечение: «А не припомните ли, не был

ли театр у вашей матушки *страстью?*.. Я говорю об ее *страстной любви* к театру. Когда она приезжала к нам из института на каникулы и жила у нас, то ни о чем она не говорила *с таким удовольствием* и *с таким жаром*, как о пьесах и актерах» (С. VII, 269).

Лексически этому не противоречат и иронические контексты. Так, в рассказе «Драматург» на вопрос «Театр, вероятно, вас волнует?» герой отвечает: «Ужжасно! Волнуюсь и раздражаюсь, а тут еще приятели то и дело: выпьем да выпьем! С одним водку выпьем, с другим красного, с третьим пива, ан глядь – к третьему действию ты уж и на ногах еле стоишь...» (С. V, 430).

Профессиональный уровень. Театр глазами актера – это работа, где можно сделать карьеру и за которую нужно получать деньги. Это профессиональный взгляд, лишенный иллюзий, воспринимающий все происходящее как рутину, смешивающий театральные маски и социальные роли: «артист из драматического театра, большой, давно признанный талант, изящный, умный и скромный человек и *отличный чтец*» (С. VIII, 7). Здесь театр предстает как «пошлость».

Театр в этом контексте становится синонимом рутинного ритуала, в котором содержательная сторона подменяется формальными характеристиками:

«Ему тоже хотелось театрально раскланяться и сказать что-нибудь глупое, но он только улыбался, чувствовал неловкость, похожую на стыд, и с нетерпением ждал, что будет дальше» (С. VII, 203);

«Она чувствовала, что эта бледная, красивая барыня, которая выражается благородно, как в театре, в самом деле может стать перед ней на колени, именно из гордости, из благородства, чтобы возвысить себя и унижить хористку» (С. V, 214).

«Вечерняя» сторона театра, озаренная блеском огней и сиянием туалетов, не отменяет его ночной стороны. Показательна в этом отношении история комика Василия Васильича Светловидова («Калхас»): «Однако служил я на сцене 35 лет, а театр вижу ночью, кажется, только в первый раз... Курьезная материя, ей-богу... Да, в первый раз! Жутко, чёрт возьми...» (С. V, 214).

Метафора ночи описывает весь круг прозаического в актерской профессии. Оказывается, восторг публики, одобрительные улыбки и аплодисменты – всего лишь личина, истинное лицо театра – злобный оскал: «Понял я публику! С тех пор не верил я ни аплодисментам, ни венкам, ни восторгам! Да, брат! Он аплодирует мне, покупает за целковый мою фотографию, но, тем не менее, я чужд для него, я для него грязь, почти коготка!» (С. V, 393).

Хронотоп театра живет нулевым временем, приумножая дурную бесконечность пустоты в жизни героя, волшебный сон оборачивается сном забвения: «Сожрала меня эта яма! Не чувствовал раньше, но сегодня... когда проснулся, поглядел назад, а за мной – 58 лет! Только сейчас увидел старость! Спета песня!» (С. V, 394).

Философский уровень. Взгляд на театр глазами драматурга/режиссера поддерживает метафору «Весь мир – театр». Это взгляд на театр, как и на любую другую человеческую деятельность, как на игру, взгляд, созвучный тенденции XX века утверждать, что человеческая культура в целом возникает и разворачивается в игре и как игра.

Театр на этом уровне может быть понят как сценарий жизни. Показательна в этом отношении история доктора Дымова: сценаристом и режиссером его жизни выступает супруга Ольга Ивановна («Попрыгунья») Роль, отведенная Дымову главной героиней рассказа, укладывается в известное клише «Кушать подано» – явной пародией на эту реплику звучит описание места Дымова на еженедельных посиделках, устраиваемых его женой: «Артист читал, художники рисовали, виолончелист играл, певец пел, и неизменно в половине двенадцатого открывалась дверь, ведущая в столовую, и Дымов, улыбаясь, говорил: «Пожалуйста, господа, закусить» (С. VIII, 23-24). Ритуальную повторяемость сценария подчеркивает маркер *неизменно*, а драматическую условность – наименование героя по фамилии, имеющее место на протяжении всего рассказа.

На этом уровне снимается противопоставление театра как иллюзорного мира и реальной жизни: люди играют на сцене в театре, но люди также играют в театр. Здесь реализуется метафорическая модель обратной направленности – театр предстает как «жизнь».

Таким образом, предположение о том, что театр в произведениях А.П. Чехова представлен на бытовом (наивном), профессиональном и бытийном (философском) уровнях, позволяет сделать вывод об амбивалентности ценностных характеристик концепта «театр».

Е.В. Маслакова (Ростов-на-Дону)

**ГЛАГОЛЫ НЕСОВЕРШЕННОГО ВИДА КАК СРЕДСТВО
КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА
1895–1904 ГГ.**

Грамматическая экспликация и концептуализация времени в художественном произведении – явление сложное, что обусловлено несколькими факторами. Во-первых, грамматика является скрытым, глубинным показателем временной семантики. Пропозиция всегда соотносена с действительностью, и, следовательно, вписана во время даже при отсутствии лексических временных показателей. Во-вторых, грамматические особенности времени связаны с характером повествования, зависят от него.

В рамках художественного повествования более значимой, нежели собственно категория времени, является категория аспектуальности и многочисленные видо-временные значения глагольных форм, которые реализуют определенное значение в контексте и благодаря этому контексту приобретают смысл. Не собственно грамматические категории вида и времени формируют видо-временную семантику нарратива. Она возникает благодаря множественности выражаемых грамматическими способами временных смыслов, а также за счет контекстуального взаимодействия и взаимовлияния данных смыслов друг на друга.

Исследователи, анализируя отдельные рассказы А.П. Чехова, приходят к выводу о значимости для временной системы координат глаголов несовершенного вида (далее – НСВ), употребляемых в итеративном режиме. Так, Ю.К. Щеглов, анализируя рассказ «Анна на шее», говорит о «хабитуалисе» (итеративном употреблении глаголов несовершенного вида), которое становится средством воплощения многократного повторения и «зацикливания» [Щеглов 1996: 174–186]. Грамматическая семантика глаголов в прозаических произведениях рассматриваемого периода несет на себе основную семантическую нагрузку. Глаголы НСВ употребляются в текстах

по большей части в форме прошедшего времени. Вкупе с грамматическим значением вида форма глаголов НСВ прошедшего времени в контекстах приобретает два основных значения:

- постоянного существования [Русская грамматика 1980: 633], или прошедшего постоянного [Бондарко 2005: 285]: форма глагола обозначает действие постоянное, закономерное, несовершенный вид выступает в «постоянно-непрерывном значении» [там же], например:

1) *Она [мать Нади] **занималась** спиритизмом, гомеопатией, много **читала**, **любила** поговорить о сомнениях, которым была подвержена, и всё это, казалось Наде, заключало в себе глубокий, таинственный смысл* («Невеста», С. X, 207).

- неограниченно повторяющегося действия [Русская грамматика 1980: 633], или «прошедшего... повторяющегося и обычного действия» [Бондарко 2005: 286], например:

2) *Он [старик Цыбукин] **уезжал** по делам; жена его, одетая в темное, в черном фартуке, **убирала** комнаты или **помогала** в кухне* («В овраге», С. X, 147).

Повествовательный режим допускает постоянное пересечение частных значений глагольных форм времени: в контексте неограниченно повторяющиеся действия распространяют и поясняют действия постоянно существующие, например:

3) *Деньги у него [у жандарма Жукова] **водились**, и он всегда **говорил** о них с видом большого знатока. Он **занимался** комиссионерством, и когда нужно было кому-нибудь продать имение, лошадь или подержанный экипаж, то **обращались** к нему* («Убийство», С. IX, 141).

В примере 3 глаголы-сказуемые [*деньги у него*] *водились* и *занимался комиссионерством*, имеющие значение постоянно существующего действия, употребляются вместе с глаголами-сказуемыми [*всегда*] *говорил* и *обращались к нему* в значении неограниченно повторяющегося действия. Несмотря на временной детерминант *всегда*, не представляется возможным считать, что в контексте глагол *говорил* реализует значение постоянно существующего действия. Это невозможно предположить ввиду ограниченности его лексического значения, которое исключает реализацию значения постоянно существующего действия. В данном контексте логично предположить: *всегда* [то есть *тогда, когда говорил*] *говорил... с видом большого знатока*. В сложном синтаксическом целом [*Он занимался комиссионерством, и...*] первое сказуемое, называя характер занятий субъекта как факт

действительности, фактически не соотносится со временем, сказуемые *нужно было [продать]* и *обращались* называют неопределенный во времени, повторявшийся неоднократно акт. В контексте такое логическое сопряжение постоянно существующего с многократно повторяющимся действием способствует расширению временного контекста. Этот эффект поддерживается благодаря использованию ряда лексико-грамматических средств, которые за счет выражаемой ими вариативности и неконкретности порождают неопределенность и создают вместе с тем временной обзор: детерминант всегда выражает весьма условно обозначаемую временную локализованность; однородные прямые актанты обозначают объект действия (*имение, лошадь или подержанный экипаж*) и субъект действия (*кому-нибудь*) как вариативные или неопределенные.

Формы прошедшего времени глаголов НСВ при назывании повторяющихся действий способны приобретать «квалифицирующий, качественный оттенок» [Бондарко 2005: 287]. В прозаических произведениях А.П. Чехова формы с таким значением встречаются в текстах довольно часто. Например:

4) *Это была женщина высокая, с темными бровями, прямая, важная, солидная и, как она сама себя называла, мыслящая. Она много читала, не писала в письмах ъ, называла мужа не Дмитрием, а Димитрием, а он втайне считал ее недалекой, узкой, неизящной, боялся ее и не любил бывать дома. Изменять ей он начал уже давно, изменял часто и, вероятно, поэтому о женщинах отзывался почти всегда дурно, и когда в его присутствии говорили о них, то он называл их так:*

– *Низшая раса!* («Дама с собачкой», С. X, 128).

Глаголы-сказуемые [*много*] *читала, не писала [в письмах ъ], называла [мужа Димитрием]* имеют квалифицирующий оттенок, глаголы-сказуемые *считал недалекой, боялся, не любил [бывать дома]* обозначают факты постоянные, типичные, а глаголы-сказуемые *изменял, отзывался [дурно], называл* обозначают действия многократно повторяющиеся. Благодаря контекстуальному сочетанию глаголов с различными оттенками значений создается многослойный пласт действительности, в котором высвечиваются факты-характеристики, постоянные и регулярно повторяющиеся акты.

Обычные, постоянные действия и неограниченно повторяющиеся действия в контексте неопределенного отрезка времени представляют не события, а картину действительности в ее обобщенном виде. Например:

5) Тетя Даша **занималась** хозяйством. **Сильно затаянутая**, звеня браслетами на обеих руках, она **ходила** то в кухню, то в амбар, то на скотный, мелкими шагами, и спина у нее вздрагивала; и когда она **говорила** с приказчиком или с мужиками, то почему-то всякий раз **надевала** *ripse-pez*. Дедушка **сидел** все на одном месте и **раскладывал** пасьянс или **дремал**. За обедом и за ужином он ел ужасно много; ему **подавали** и сегодняшнее, и вчерашнее, и холодный пирог, оставшийся с воскресенья, и людскую солонину, и он все **съедал** с жадностью, и от каждого обеда у Веры **оставалось** такое впечатление, что когда потом она **видела**, как гнали овец или везли с мельницы муку, то **думала**: «Это дедушка съест» («В родном углу», С. IX, 317).

В примере 5 жизнь изображается в ее нерасчлененной повседневности (*занималась хозяйством; ходила то в кухню, то в амбар, то на скотный; говорила с приказчиком; сидел на одном месте и раскладывал пасьянс или дремал*). При этом знаменательной оказывается разнородность описываемых «действий», встречающихся в одном микро- или макроконтексте, которая порождает инвариантность смысла. Так, в предложении *Сильно затаянутая, звеня браслетами на обеих руках, она ходила то в кухню, то в амбар, то на скотный, мелкими шагами, и спина у нее вздрагивала; и когда она говорила с приказчиком или с мужиками, то почему-то всякий раз надевала ripse-pez* описывается хозяйственная «деятельность» тети Даши посредством сказуемого *ходила*, сопряженного с тремя детерминантами места (*то в кухню, то в амбар, то на скотный*). В то же время предикат сопрягается с тремя неконститутивными определителями (*сильно затаянутая, звеня браслетами и мелкими шагами*), которые нарушают однородность выражаемого смысла (описания собственно деятельности), порождают двойственность смысла: описание ежедневной деятельности сочленяется с характеристиками поведения персонажа, и «деятельность» частично нивелируется, приобретает смысловой оттенок качественной характеристики героев. Схожий механизм срабатывает и во второй части рассматриваемого предложения: *и когда она говорила с приказчиком или с мужиками, то почему-то всякий раз надевала ripse-pez*, где первое сказуемое называет деятельность, а второе характеризует персонажа. Или ср.:

6) У него была манера неожиданно для собеседника произносить в форме восклицания какую-нибудь фразу, не имевшую никакого отношения к разговору, и при этом щелкать пальцами. И всегда он **подражал** кому-нибудь; если **закатывал** глаза, или небрежно **откидывал** назад волосы, или **впадал** в пафос, то это **значило**, что

накануне он **был** в театре или на обеде, где **говорили** речи. Теперь он **шел**, как подагрик, мелкими шагами, не сгибая колен, – должно быть, тоже **подражал** кому-то («У знакомых», С. X, 9).

Собственно характеризующие героя описания в начале примера (у него была манера... произносить... фразу... и щелкать пальцами; всегда он подражал кому-нибудь) сменяются описаниями повторяющихся и обычных действий Сергея Сергеевича (закатывал глаза, откидывал волосы, впадал в пафос, [он] был в театре / на обеде). Причем данные глаголы НСВ, имеющие значение многократно повторяющегося действия, приобретают в контексте качественно-характеризующий оттенок: глаголы и представляют действия, и высвечивают свойства, черты личности.

В рассмотренных контекстах 3 – 6 практически отсутствуют детерминанты времени (ср. в приведенных выше примерах однородность значения, которое выражают детерминанты *всегда* (3); *давно*, *часто* (4); *накануне* (6), а также локальность значения детерминантов *за обедом* и *за ужином* (5) при допустимом более широком обобщении, например, **всегда/ часто/ обычно за обедом и за ужином*).

В контексте глаголы НСВ в форме прошедшего времени могут сочетаться с глаголами СВ, описывающими конкретные действия-события, на фоне изображаемой действительности являя конкретные, актуальные эпизоды. Повседневность с «высвеченными» актуальными эпизодами воспринимается живее и нагляднее, создается «имитация» движения. Тем не менее часто подобные фрагменты не мыслятся как отнесенные к какому-то конкретному моменту времени. Такую «смазанную конкретность» действия-события приобретают благодаря тем же детерминантам с семантикой времени. Например:

7) *В его присутствии робели все, даже старики протоиереи, все «бухали» ему в ноги, а **недавно** одна просительница, старая деревенская попадья, не могла выговорить ни одного слова от страха, так и ушла ни с чем* («Архиерей», С. X, 194).

В примере 7 постоянно существующее положение дел – то, что перед архиереем *все робели* и *«бухали» ему в ноги*, – соединяется в контексте с конкретным единичным фактом: *одна просительница... не могла выговорить ни одного слова от страха, так и ушла ни с чем*. Детерминант *недавно* выполняет одновременно две смысловых функции в контексте: отсылает к недавно бывшему актуальному факту и «смазывает» его точность собственной семантической неопределенностью. Эти же функции выполняют компоненты предложения (подлежащее с определением и приложением), называющие

субъекта действия. Приложение *старая деревенская попадья* конкретизирует образ, а определение *одна*, напротив, снижает степень конкретности, указанием на неопределенного, некоего субъекта, одного из множества.

Логическое и тематическое сочленение глаголов НСВ в рамках одного предложения или текстового фрагмента с глаголами СВ, причастиями и деепричастиями демонстрирует особенности изображаемой автором действительности. Например:

8) *Младший, Степан, пошел по торговой части и помогал отцу, но настоящей помощи от него не ждали, так как он был слаб здоровьем и глух; его жена Аксинья, красивая, стройная женщина, ходившая в праздники в шляпке и с зонтиком, рано вставала, поздно ложилась и весь день бегала, подобрав свои юбки и гремя ключами, то в амбар, то в погреб, то в лавку, и старик Цыбукин глядел на нее весело, глаза у него загорались, и в это время он жалел, что на ней женат не старший сын, а младший, глухой, который, очевидно, мало смыслил в женской красоте* («В овраге», С. X, 145).

Сложное синтаксическое целое включает в себя целый ряд сказуемых, выраженных глаголами СВ и НСВ, употребляемых в различных значениях: *пошел по торговой части* – в значении свершившегося факта; *помогал [отцу], [помощи] не ждали* – в значении постоянного действия и состояния; *[рано] вставала, [поздно] ложилась, [весь день] бегала* – в значении постоянно повторяющегося действия. Контекстуальное употребление глаголов-сказуемых *глядел весело, [глаза у него] загорались* в контексте можно интерпретировать двояко: как действие, многократно повторяющееся (если исходить из значений предшествующих глаголов-сказуемых и следующего за ним, однородного ему глагола-сказуемого *жалел*), с другой стороны – как конкретное, единичное действие. Такое толкование предполагает глагол *глядел*, который при отсутствии в контексте детерминантов и конкретизаторов имеет значение непосредственного визуального восприятия.

Следует также обратить внимание на частое использование в рассмотренных контекстах неопределенно-личных синтаксических конструкций. Ср.:

*...и когда нужно было кому-нибудь продать имение, лошадь или подержанный экипаж, то **обращались** к нему.*

*...и когда в его присутствии **говорили** о них, то он называл их так:*

– Низшая раса!

*...это значило, что накануне он был в театре или на обеде, где **говорили речи.***

*Младший, Степан, пошел по торговой части и помогал отцу, но настоящей помощи от него не **ждали...***

Неопределенно-личные конструкции способствуют акцентированию внимания на собственно событиях, оставляя в тени субъектов действий. При этом конкретность и единичность фактов стирается не только за счет употребления в контексте глаголов НСВ, факт приобретает обобщенное значение благодаря грамматической семантике неопределенности.

Таким образом, контекстуальные сочетания форм глаголов НСВ в прошедшем времени, употребляемых в различных значениях, обусловливают многомерность и широту временной рамки. Повышенная фактографичность, создаваемая не только за счет употребления глаголов НСВ, но и за счет их синтаксической роли в предложении и возможностей их сочетаемости, создает неконкретность картины изображаемой жизни. Кроме того, контекстуально обусловленная семантическая инвариантность позволяет представить не только повторяемость действий и событий и однообразность жизни, но и своего рода «застывание» людей, косность их существования.

Литература

1. Бондарко А.В. Теория морфологических категорий аспектологические исследования. М., 2005.
2. Русская грамматика: в 2 т. Т. 1. М., 1980.
3. Щеглов Ю.К. Из поэтики Чехова («Анна на шее») // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты–Тема–Приемы–Текст. М., 1996. С. 157–189.

Е.В. Михина (Челябинск)

РЕЦЕПЦИЯ «ЧЕЛОВЕКА В ФУТЛЯРЕ» А.П. ЧЕХОВА В ПРОЗЕ В. ПЬЕЦУХА

Вячеслав Алексеевич Пьецух – прозаик, эссеист, один из ярких представителей «иронического авангарда» [Иванова 1989] в современной литературе. Своеобразие этико-эстетических доминант творчества представителей «иронического авангарда» (Е. Попова, Вен. Ерофеева, М. Кураева, В. Пьецуха), по мнению В. Курицына, определил тот факт, что они «росли не по жизни, а по книгам», «они дети культуры» [Курицын 1990: 172]. «Литературоцентричность» творчества В. Пьецуха находит отражение и в диалоге с А.П. Чеховым (цикл «Чехов с нами» 1988–1989 гг. и рассказ «Человек в углу»).

Первый рассказ цикла «Наш человек в футляре» [Пьецух 1990] полемически заострен по отношению к тексту-предшественнику. Серпеев – главный герой рассказа – является зеркальным отражением Беликова, естественно, с противоположным знаком. Связь с прототекстом осуществляется за счет включения фамилии классика в заглавие цикла, состоящего из трех рассказов (как у Чехова); цитирования чеховского заглавия с добавлением компонента «наш» в названии первого; отсылки к чеховскому персонажу в первом абзаце текста.

Начало рассказа сближается с чеховским уже нарративом от 3-го лица, который у Чехова переходит к учителю Буркину, жившему с Беликовым «двери напротив», а у Пьецуха сохраняется до конца рассказа. Таким образом, чеховское повествование от лица героя по отношению к автору является объективным, в то время как нарратор Пьецуха сохраняет субъективность на протяжении всего текста. Подобное отличие объяснимо принадлежностью писателей к разным художественным направлениям: цель Чехова – создать реалистическую ситуацию, Пьецуха – показать возможность интеллектуальной игры с известным текстом. Несоответствие мыслимого и реального порождает гротесковость и ироничность повествовательно-стилевого плана в прозе современного автора, «интертекстуальную иронию»:

«С одной стороны, органическая литературность русской жизни заставляет автора узнавать, вычитывать литературно-исторические прототипы из описываемых им анекдотических коллизий. <...> С другой стороны, прямые интертекстуальные переключки с русской классикой лишь подчеркивают несоответствие жизненной ситуации тому, что знакомо из литературы и истории XIX века» [Липовецкий 1997: 233].

Начало рассказа Пьецуха сближено с повествованием учителя гимназии Буркина. Ср.: «...месяца два назад умер у нас в городе некий Беликов, учитель греческого языка, мой товарищ» (С. X. 42–43) и «Учитель древнегреческого языка Беликов, в сущности, не знал, чего он боялся, и умер от оскорбления...». Чеховский персонаж строит свое сообщение в форме инверсии, акцентируя реальность излагаемого факта, в то время как современный повествователь инверсию снимает, выдвигая на первый план псевдоцитату, составленную из отдельных узнаваемых компонентов чеховского текста. Первое предложение рассказа Пьецуха, по сути, становится обобщением известного классического сюжета. Фраза «Нет, все-таки жизнь не стоит на месте», завершающая авторское сопоставление героев и первый абзац, провоцирует нас на поиски «движения жизни», то есть самостоятельное сопоставление образов в дальнейшем тексте. Та же фраза, завершая рассказ, станет рефреном и выводом, к которому, по мысли Пьецуха, должен прийти реципиент.

Глубинный интертекстуальный слой выявляется при сопоставлении фамилий персонажей. По словарю В.И. Даля, словами, от которых, возможно, произошла фамилия *Беликов* оказываются: *белый* ('бесцветный, противный черному' [Даль 2003: 209] – цветовая характеристика героя в противовес «чернобровой и краснощекой» Вареньке Коваленко), *белец* и *белица* ('живущий в монастыре, но еще не постриженный в монашество' [Даль 2003: 211] – трактовка, близкая образу жизни героя). Производящим словом к фамилии *Серпеев*, видимо, является *серпистый* ('согнутый серпом' [Даль 2003: 69], то есть задавленный страхом). Итак, происхождение обеих фамилий связано с образом жизни персонажей, то есть для создания фамилии своего героя Пьецух использует тот же прием, что и Чехов.

С первых строк рассказа автор предлагает читателю сопоставить известный литературный образ и своего героя. Если для учителя XIX века футляром становится преподавание греческого языка, то для учителя века XX – преподавание русского языка и литературы. Беликовское «как бы чего не вышло» в варианте Серпеева доходит

до своей наивысшей точки: «Беликов боялся, так сказать, выборочно, а Серпеев почти всего: собак, разного рода привратников, милиционеров, прохожих ... одним словом, почти всего, даже глупо перечислять». Отдельные лексемы данной фразы также перекликаются с чеховским повествованием за счет повтора местоимения «всего» (ср.: «В городе стали бояться всего...»). Первоначальный вывод, сделанный рассказчиком из подобного сопоставления, оказывается не в пользу Серпеева: «Беликов все же был сильная личность, и сам окружающих застрашал, постоянно вынося на люди разные пугательные идеи; Серпеев же был слаб, задавлен своими страхами и, кроме как на службу, во внешний мир не совал носа практически никогда...» Налицо замена ситуации: Беликов запугал жителей города, жители города (страны) запугали Серпеева.

Из рассказа Буркина мы узнаем о жизни взрослого Беликова, тогда как нарратор Пьецуха сообщает нам и предысторию возникновения страхов Серпеева: горе-отец сообщил четырехлетнему сыну о том, что все люди смертны, и мальчик начал бояться смерти; товарищи по детским играм били его за интеллигентность – появилась боязнь «рукоприкладственного насилия»; начал бояться голода, так как однажды отстоял трехчасовую очередь за хлебом; пугался женщин, которые могли «ошельмовать его перед комсомольской организацией»; боялся телефонов, звонков в дверь, учителей и учеников и т.д. Выясняется, что страхи героя В. Пьецуха «имели под собой в той или иной степени действительные резоны». «Наш человек в футляре» в самом деле оказывается нашим, то есть понятным и близким людям, пережившим описанные времена. Пьецух мотивирует запуганность персонажа, создавая тем самым портрет эпохи в ее резких, характерных чертах, хотя и не конкретизируя ни место, ни время действия.

Желание Серпеева «офутляриться» – спрятаться от страшной действительности – представляется вполне обоснованным: «...он боялся звуков ночи, потому что по ночам в округе то страшно стучали, то страшно кричали, а у него не было сил, если что, поспешить на помощь». Аллюзии с Беликовым («на входную дверь он навесил чугунный засов, а стены, общие с соседями, обил старыми одеялами», «на службу ходил в очках с незначительными диоптриями, чтобы только ничего страшного в лицах не различать») становятся чертами различия, а не сходства.

В дальнейшем образ как бы раздваивается: с одной стороны, перед нами современный Беликов, с другой, порядочный человек, тонко чувствующий прекрасное, всем нутром болеющий за души доверенных

ему учеников: «...ему претила мысль оставить детей на тех злых шалопаев, которые почему-то так и льнут к нашим детям и которые, на беду, составляли большинство учительства в его школе». (Ср. с учителями в рассказе Чехова: «...наши учителя народ все мыслящий, глубоко порядочный, воспитанный на Тургеневе и Щедрина».) Серпеев оказывается способен и на смелые поступки: не только регулярно подменяет «глупые плановые темы» интересными и важными для формирования молодых людей, то есть идет против циркуляров, чего всегда так боялся Беликов, но и отказывается перестраиваться «на виду у целого класса» в момент внезапной проверки из городского отдела народного образования, то есть открыто выступает против начальства, что даже в голову не могло прийти чеховскому герою, опасавшемуся, что «прикажут подать в отставку».

После увольнения (или освобождения) героя из школы он получает возможность вести «внешкольный курс словесности» «для особо заинтересованных учеников хотя бы у себя дома», то есть по-прежнему имеет возможность учить «если так можно выразиться, душе, опираясь главным образом на светлую литературу девятнадцатого столетия». Так В. Пьецух разрушает читательские стереотипы, связанные с концептами «футляр», «футлярный человек». Его герой, несмотря на свою «задавленность страхами», оказывается «футлярным» диссидентом» [Петухова 2005].

Как у Чехова, так и у Пьецуха, конец рассказа трагичен. Причиной смерти современного героя становится уход учеников, сорок восемь часов ожидания ареста и сердечная недостаточность, приключившаяся с ним на третьи сутки. (Этот момент рассказа отдаленно напоминает происшествие с другим чеховским героем – чиновником Червяковым, однако в подтексте прочитывается ожидание ареста, что снимает комизм ситуации.)

Изменение образа происходит прямо на глазах. «Футлярный человек» осознает парадоксальную истину: «...это они все чуточку не в себе, а он-то как раз в себе» – явная реминисценция «Палаты № 6». Его идеалы, почерпнутые из «светлых книг» девятнадцатого столетия, невозможны в страшном XX веке. Если на верхних, доступных наименее эрудированному читателю интертекстуальных слоях, выявляется сходство героев Чехова и Пьецуха, то на глубинном уровне Серпеев не просто зеркальное отражение Беликова с другим знаком. Он – человек, сохранивший душу, сердце, свой внутренний мир в очень непростое время. Открытая апелляция к Чехову, использование чеховского названия и сюжета служат способом

изображения современной автору социальной действительности. Русская история и классическая литература (автор – литератор по профессии и историк по образованию) становятся в прозе Пьецуха значимыми составляющими нашего времени. Сопологая явления высокого и низкого уровня, вводя в произведения иронически переосмысленные культурно-исторические и литературные реминисценции, широко обращаясь к цитации и параллелям, Пьецух обостряет восприятие русской истории и литературы и их идеалов в современности. «Вечные истины», поданные в ироническом ракурсе, звучат ново и неожиданно. Литературоцентричность русской жизни становится художественным выражением постмодернистского понимания алогичности, аномальности и абсурдности ситуации рубежа XX–XXI веков.

Новый поворот «футлярной» темы автор предлагает в рассказе «Человек в углу» [Пьецух 1997]. Заглавие становится синонимом устойчивого выражения «человек в футляре» («человек, который замкнулся в кругу своих узких интересов, боится всяких нововведений (по названию рассказа А.П. Чехова)» [Ожегов 1986: 746]), что выясняется в процессе чтения. (Заглавие рассказа А.П. Чехова «В родном углу» также содержит лексический компонент «в углу», но с совершенно иным значением – «пристанище, место, где живут» [Ожегов 1986: 715], поэтому говорить об интертекстуальной отсылке к этому произведению вряд ли возможно.) Герой текста Валентин Эрастович Целиковский – бывший учитель рисования во второй городской школе города Грибоедова, имеет целый букет болезней: «...страдал сахарным диабетом, гипертонией, ишемической болезнью сердца и бессонницей, к тому же он был туг на левое ухо, как государь Александр I Благословенный, но только, разумеется, не в результате учебных стрельб, а в результате того, что младшая дочь гвоздем у него в ухе поковыряла, когда он однажды призадумался невзначай, а тут еще он занемог глазами и начал мало-помалу слепнуть». Чтобы вылечиться от слепоты, отправляется к известной ведунье Маевкиной, которая объясняет Валентину Эрастовичу, что любая болезнь возникает из человеческого страха.

Обдумывая такую версию происхождения болезней, Целиковский приходит к выводу, что в Грибоедове не может быть здоровых людей, поскольку «жизнь пропитана страхами, как водой». Сам Валентин Эрастович боится «неизлечимых болезней, толчеи на трамвайных остановках, эпилептиков, смерти, удостоверений, бандитов, голода, угара, пожара, зонтичных грибов, секретарей партийных организаций,

венерических инфекций... всякого рода физических страданий, битого стекла, сновидений, органов следствия и суда». В этом огромнейшем перечне слышны отголоски страхов и Беликова, и Серпеева, к тому же внесюжетный образ «странного» учителя рисования уже присутствовал в рассказе «Наш человек в футляре», что позволяет говорить не только о чеховском интертексте, но и об «автоинтертекстуальности» [Фатеева 2006]. Пьецух выводит проблему на новый уровень обобщения: боятся не отдельные личности, а все люди, проживающие в городе Грибоедове, да и во всей стране.

От страхов жизни Целиковский прячется в несколько футляров: «во избежание посторонних влияний на головной мозг» зимой и летом ходит в треухе, отсиживается в углу между русской печью со стороны лежанки и крашеной тумбочкой у стены, если хочет скрыться от внешних воздействий или побыть в одиночестве. Свообразным «футляром» становится и постоянное изобретательство: если Валентин Эрастович одержим какой-либо идеей (например, постройкой велосипеда оригинальной конструкции), то страдания близких перестают его трогать: «Дров купить было не на что, семья обносилась до последней возможности, за электричество не платили с Октябрьских праздников» (аллюзия на рассказ А.П. Чехова «Крыжовник», герой которого фактически уморил жену голодом ради осуществления своей мечты о крыжовнике). Целиковский считает себя избранным, поскольку, как ему кажется, видит ангелов и слышит «сообщательные шумы» из других миров. Однако столь тонкие слух и зрение отгораживают Целиковского от реального мира близких людей: ни один из «волейбольной команды» его детей не может существовать в современных условиях – «старший сын под электричку бросился, дочь молодой умерла, консервами отравилась, вторая дочь повесилась ни с того, ни с сего, младший сын в тюрьме сидит за политику». С родителями живет только младшая дочь, которая постоянно лежит на печи, так как «сильно затронута тонким миром, и временами впадает в буйство».

Таким образом, В. Пьецух, создавая рассказ «Человек в углу», вновь вступает в полемику с А.П. Чеховым. По его мнению, «человек в футляре» страшен не только тем, что стремится запугать окружающих, но и тем, что за своими страхами перестает видеть проблемы близких людей. Однако хуже всего ситуация, когда все граждане страны оказываются задавлены страхами, «загнанными в угол» (футляр), а решение любых проблем видят лишь в помощи различных ведуний и ангелоподобных существ из другого мира.

Литература

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 12 т. Т.1. М., 2003.
2. Иванова Н. Намеренные несчастливцы? (О прозе «новой волны») // Дружба народов. 1989. № 7. С. 239–240.
3. Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей // Урал. 1990. № 5.
4. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.
5. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1986.
6. Петухова Е.Н. Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века. СПб, 2005.
7. Пьецух В.А. Наш человек в футляре // Пьецух В.А. Я и прочее: Циклы; Рассказы; Повести; Роман. М., 1990. С. 34–38.
8. Пьецух В.А. Человек в углу // Пьецух В.А. Государственное дитя. М., 1997.
9. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М., 2006.

Н.В. Мусеева (Ростов-на-Дону)

СРЕДСТВА ДИАЛОГИЗАЦИИ МОНОЛОГИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА

Отбор и организация языковых средств публицистического стиля, к которому относят «исторически сложившуюся разновидность литературного языка, обслуживающую широкую сферу общественных отношений: политических, экономических, культурных, спортивных, повседневного быта и др.» [Русский язык. Энциклопедия 1997: 399], определяется его основными функциями — информативной и воздействующей. Важное значение имеют также экстралингвистические факторы — массовость адресата и оперативность средств массовой информации. Для публицистического стиля характерны «чередования стандарта и экспрессии, логического и образного, оценочного и доказательного, экономия языковых средств, доходчивость, лаконичность, последовательность изложения при информативной насыщенности» [там же]. Использование языковых средств обуславливается во многом их социально-оценочными качествами и возможностями с точки зрения эффективного и целеустремленного воздействия на массовую аудиторию, что объясняет характерные для публицистического стиля призывность, полемичность.

Реализация данных функций, органически присущих языку публицистического стиля, возможна лишь при одном условии: ориентация на читателя должна включаться в творческий процесс как целевая установка автора.

Жанровые черты журнальных и газетных выступлений А.П. Чехова менялись на протяжении всей его творческой деятельности. Его статьи и заметки первой половины 80-х годов строятся как репортажи, описания, близкие к протокольному стилю повествования, хотя, безусловно, окрашенные личной чеховской манерой. В конце 80-х годов он пишет ряд статей, выдержанных в духе размышления на важную общественную тему. В публицистической прозе позднего периода, при обычной сдержанности тона (публицистическая окрашенность

и пафосный характер повествования в целом не свойственны стилю Чехова-публициста), чувствуется глубокая заинтересованность и убежденность автора в затрагиваемых вопросах, высказываемых мнениях.

Провести четкую границу между художественными и «газетными» жанрами у А.П. Чехова не всегда достаточно просто, в этом, по-видимому, и проявляется особенность чеховской манеры изложения, максимально полно и точно воспроизводящей описываемые события и лица и выражающей, без «учительских» назиданий, отношение к ним автора.

Своеобразие жанра «Острова Сахалин» как очеркового произведения проявляется в сочетании в нем научных, публицистических и художественных элементов. Определенное самим А.П. Чеховым как произведение научно-публицистического характера, «Остров Сахалин» представляет собой соединение разнородных частей: авторских размышлений, научных наблюдений, художественных зарисовок, чужих рассказов.

Произведения публицистической прозы А.П. Чехова всегда имеют четко заявленную авторскую позицию, в правильности которой требуется убедить читателя. Убедительность же публицистического выступления зависит от его аргументированности, от правильной организации доказательств. В публицистическом произведении чужие точки зрения автором уточняются, сопоставляются и обязательно оцениваются. Аргументация предполагает выявление альтернатив, разрешение той или иной ситуации, выбор одной из них. В некоторых случаях А.П. Чехов прямо опровергает взгляды оппонентов, вводя их в качестве «третьих» коммуникантов в разговор с читателем, адресуя к ним вопросы и высказываемые суждения. «Третьи» лица предстают в публицистической прозе А.П. Чехова и обобщенно, и персонафицированно.

1. Нельзя сказать: масляное масло, деревянное дерево, мокрая вода. Нельзя, ибо это нелепо... Нельзя также сказать: пожар в пожарном депо... потому что и это нелепо, не согласно с законами логики. Однако же как назвать событие, имевшее место не так давно в нашем пожарном депо? Событие это произошло от неосторожного обращения с зажженной папиросой, которую держал во рту один из наших кухаричьих дон жуанов, наших прославленных кухонных бонвиванов — пожарных. Как ни верти языком, ни финти мозгами, как ни фразируй, а от нелепой игры слов «пожар в пожарном депо» не отвертишься. (С. XVI, 111).

2. Теперь, конечно, вопрос: где г. Николаев видел таких литераторов? Все пишущие, которые на Руси считаются пока не сотнями, а единицами и десятками, более или менее известны, если не публике, то самим же пишущим. С кого же писал г. Николаев своего Мухина? С какого обсервационного пункта наблюдал он и изучал этот «тип»?

Как дважды два — четыре, бедный Мухин выведен только ради эффекта (двадцать третьего по счету), а нравственная физиономия его выжата г. Николаевым не откуда, как только из глубины «внутреннего мирозерцания» (С. XVI, 232).

Способом опровержения может служить также своеобразный внутренней авторский диалог (рассчитанный в то же время на привлечение читателя), эксплицитно выраженная проверка логики рассуждения.

3. Объявление о «Жизни» декорировано фамилией Ф.Н. Плевако, как будущего сотрудника. Имя это напечатано трехаршинными буквами, чтобы и близорукие увидели... Интересно бы знать, чем будет выражаться сотрудничество г. Плевако? Будет ли он защитником редактора и издателя перед судом читателей, или же явится как гражданский истец со стороны подписчиков? (С. XVI, 138).

4. Мы с нетерпением ждем прибытия индейцев. Везет их к нам на показ из Берлина некий Александров. Будущие гости принадлежат к племени Сиу и К. (...) Очень приятно, но... на кой черт нам индейцы? И что мы в них созерцать и изучать будем? Индейские нравы? Напрасно... У нас у самих есть нравы, и почище еще индейских. В замоскворечье, в театральной конторе, в московских аптеках, в саду «Эрмитаж» и прочих полезных учреждениях вы найдете нравы, перед которыми бледнеют все папуасы и комтрачкосы. (С. XVI, 94).

Авторские рассуждения в публицистической прозе А.П. Чехова репрезентированы вопросительными цепочками (ВП) и вопросно-ответными комплексами (ВОК).

Одиночные ВП, как правило, не используются в качестве самостоятельных средств диалогизации в публицистической прозе А.П. Чехова, а образуют вопросительные цепочки. Основная функция таких вопросительных цепочек — постановка проблемы. Как автор фельетонов и заметок на злобу дня А.П. Чехов считал себя обязанным в этом жанре, как он сам выразился, «нападать на личность». Вопросительные цепочки заключают в себе ряд вопросов, полемически направленных виновникам «московских недугов и уродств».

5. Не так давно в Сущевскую часть явился молодой французик Николя Морес и заявил, что Сарра Беккер убита не Мироновичем,

а его, француза, рукою... (...) Губа у француза не дура, ибо известность хорошая вещь, — но почему он избрал именно убийство Сарры Беккер? Почему он не пробежался нагишом по Кузнецкому, почему не пишет стихов в «Волне», почему не подрался с Лентовским? Все это дало бы ему известность помимо квартала и допроса у следователя... Впрочем, у всякого барона своя фантазия и всякий по-своему с ума сходит... (С. XVI, 137).

6. *«Россия» только что нарождается, и еще даже в самой редакции неизвестно имя первого подписчика: «кто он будет: камер-юнкер, камергер или просто кавалер?» Пусть себе рождается сколько ей угодно, но ... один нескромный вопрос: со сколькими сотрудниками, сколько раз и чего ради судились вы, г. Кланг, издавая вашу «Москву»? Впрочем, вместо постскриптума можно запустить и еще один вопросик: кто скушал деньги, полученные с подписчиков за «Москву» в сем 1883 году? Вы или ваш коллега Сталинский?*

В холодной вам, субъекты, сидеть, а не журналы издавать! (С. XVI, 43).

Вопросительные цепочки в публицистической прозе, как правило, организуются местоименными (собственно-вопросительными) предложениями. Такие ВП не содержат подсказки ответа, возможности выбрать одну из предложенных альтернатив, как при неместоименных ВП. В ответе необходимо предоставить новую информацию, раскрывающую те понятия, которые выражены в ВП вопросительными местоимениями и местоименными словами. Местоименные ВП требуют не просто проявления согласия или несогласия с мнением адресанта, но конкретного ответа, а значит, владения точным знанием о предмете вопроса. В противном случае адресат вынужден признаться в незнании, в невозможности дать определенный ответ. Таким образом, в публицистическом произведении вопросительные цепочки, состоящие из местоименных ВП, используются для создания ситуаций своеобразной полемики автора с оппонентами.

Семантика ВП, входящих в вопросительные цепочки, в публицистической прозе, как правило, связана с выяснением обстоятельств:

– причины:

7. *«Венец успеха» и «гений» можно простить молодому поэту. Бывают и похуже поэты — всех не переделаешь. Но вот где непостижимая странность: зачем это муза венчает венцом успеха портрет, а не самого стоящего около портрета виновника торжества? Отчего барышня, «выдвинувшись», не венчала сама, а заставила заниматься этим делом ни в чем не повинную музу? Впрочем, все это пустяки,*

а вот где серьезно: на другой день в той же газете мы прочли, что Шостаковский приглашен за границу на место покойного Вагнера... Гм... (С. XVI, 83).

– цели:

8. (...) *Г. Иванову-Козельскому иностранные костюмы также не к лицу, как г. Ленскому черный сюртук. Далее... Для чего Горацио нарядили в шлем? Для чего выпускали из текста то, что нельзя выпускать?*

Но эти маленькие промахи бледнеют пред гениальностью того, кто первый поддал мысль поставить «Гамлета» на Пушкинскую сцену.

Лучше плохо сыгранный Шекспир, чем скучное ничего (С. XVI, 21).

– места:

9. *Недавно кричали про авторов Мессалин, Днепровских порогов и проч., а где теперь эти авторы? Где теперь одноушый Волков, шаровидный Коптев-анималист, писавший тапиров вместо лошадей? Где Элперт, Янов, Левитан et tutti quanti? Где они? (С. XVI, 54).*

Вопросительное значение в таких ВП оформлено с помощью вопросительных местоименных слов и наречий для чего, к чему, зачем, отчего, где, занимающих препозитивное положение.

10. *В кружке, было время, играли светила. Правдин, например, Стружкин... Г. Стружкин, где вы? Все еще стишки пописываете и все еще из вас до сих пор Лермонтов не вышел? (С. XVI, 56).*

11. *Г. Корш на своем театре приклеил вывеску: «Русский драмат: театр». Спрашивается, к чему тут двоечтие? Не есть ли оно тонкий намек на толстое двоевластие, царящее ныне в Русском театре? Кстати, о тонком и толстом... Нельзя ли роль Марьицы в «Каширской старине» отдать кому-нибудь потоньше? (С. XVI, 124).*

По структуре данные ВП могут представлять собой полные простые предложения или входить в состав сложноподчиненных предложений с придаточными изъяснительными и номинативными или безличными главными предложениями. В качестве осложняющих членов предложения обычно выступают обращения, называющие лиц, с которыми автор полемизирует.

Использование ВОК в публицистической прозе А.П. Чехова определяется тремя основными функциями:

– функцией оформления рассуждения:

12. *Но что это была за болезнь? Как назвать ее? По признакам, которые были описаны не врачами на основании одного лишь предания, конечно, трудно дать определенный ответ. И в отдельности,*

и в совокупности все они, если к тому же еще принять во внимание преклонный возраст Ирода, характерны для очень многих болезней и под них можно подвести даже нашу обыкновенную чесотку (scabies)... (С. XVI, 259).

– функцией введения дефиниции:

13. *Что такое обер-кондуктор? Беспристрастный «Словарь 30000 иностранных слов» говорит, что под сим звучным словом нужно разуметь обыкновенного сверчка, знающего свой шесток и не выходящего за пределы исполнения обязанностей и получки жалованья»* (С. XVI, 113).

– функцией демонстрации полемики автора с оппонентами:

14. *Воняет, животныедохнут с голода, дирекция отдает своих волков за деньги на волчьи садки, зимою холодно, а летом по ночам гремит музыка, трещат ракеты, шумят пьяные и мешают спать зверям, которые еще не околели с голода... Почему это так? — спрашиваем дирекцию. Что общего между волчьими садками и наукой или между ракетами и самим г. Богдановым? В ответ дирекция настойчиво уверяет, что бедная обстановка сада, жалкий и случайный состав его животных, мизерность и неряшливость их содержания — это одно, а «научная» и «ученая» деятельность стоящего во главе сада кружка зоологов — это другое. Если первое не выдерживает критики «вследствие недостаточного внимания публики к делу зоологов», как говорят зоологи в годичных заседаниях своего Общества акклиматизации, то второе неустанно идет все вперед и вперед»* (С. XVI, 248).

Вопросительные предложения, входящие в состав ВОК в функции оформления рассуждения, представлены местоименными и неместоименными структурно полными предложениями. Семантика первых связана с выяснением:

– объекта действия:

15. *Что дало нам, москвичам, лето и что дали мы ему?*

Красное лето, во-первых, отнюдь не было красным, напротив, синие носы наших зябнувших дачников и синие костюмы а ла жандарм наших бонвиванов вполне удостоверляли его благонамеренность. Природа вела себя великолепно. <...> Солнце и луна вели себя прилично. В общем все были счастливы и довольны» (С. XVI, 117).

– признаков, качеств, свойств рассматриваемых явлений:

16. *Какие же факты и наблюдения нашли место в «Дневнике» нашего Зоологического сада? Перелистываем все тот же первый том, где напечатан «Дневник», и читаем следующее:*

Факты:

17-го сентября 1878 года. Дразнил зверей молодой человек.

15-го октября. Дразнил зверей кадет.

4-го марта 1879 года. Дразнил зверей господин в поддевке.

8-го марта. Дразнил зверей посетитель с дамой.

Не правда ли, научно? Господин в поддевке, кадет и посетитель с дамой дразнили зверей, а отсюда вывод: не дразните зверей, ибо этим вы только дразните ученых, а ученые пишут глупости (С. XVI, 254).

– разного рода обстоятельств:

17. Несомненно, что численность сахалинских гиляков постепенно уменьшается, но судить об этом приходится только на глаз. И как велико это уменьшение? Отчего оно происходит? Оттого ли, что гиляки вымирают, или оттого, что они переселяются на материк или северные острова? За неимением надежных цифровых данных и наши толки о губительном влиянии русского нашествия основаны на одних лишь аналогиях, и очень возможно, что влияние это до сих пор было ничтожно, равно почти нулю, так как сахалинские гиляки живут преимущественно по Тыми и восточному побережью, где русских еще нет. (С. XIV–XV, 171–172).

Вопросительное значение в таких ВП оформлено с помощью вопросительных местоимений и местоименных слов *что, какой, как, отчего*, всегда стоящих в начале предложения.

Неместоименные ВП с семантической точки зрения являются альтернативными и предположительно-вопросительными предложениями. Вопрос в альтернативных ВП выражен с помощью вопросительной частицы *ли* при наличии в качестве лексического показателя противопоставления союза *или*.

18. *Стоит ли в театре Пушкина играть «Гамлета» или не стоит? не раз слышался вопрос. Этот вопрос праздный. Шекспира должно играть везде, хотя бы ради освежения, если не для поучения или других каких-либо более или менее высоких целей (С. XVI, 20).*

19. *Доселе про барышников мы знали только, что они находятся в стачке с кассирами и что против них никаких мер не принимается, теперь же из описанного факта явствует, что они составляют собой целую «корпорацию», целое общество на паях с акциями, облигациями, уставом и проч. Есть ли это «корпорация», правильно организованная, законом дозволенная «артель», или это просто мошенническая шайка? Если второе, то удивительно, что против этих гусей не принимаются до сих пор никакие меры (С. XVI, 144).*

В состав предположительно-вопросительных предложений входят частицы *не* и *ли*, сопровождающие логически выделенное слово, занимающее в предложении препозитивное положение.

20. *На «просьбу» выйти из кабинета гимназист и его спутник ответили полным отказом. Принуждены были вынести их на руках. Ну, не сечь ли после этого? Непременно высечь и приказать, во-первых, все неправильные глаголы выучить, а во-вторых, извлечь корень — 2/3 степени из самой длинной периодической дроби* (С. XVI, 51).

21. *В последнем номере «Мирского толка» (...) помещен рассказ Франсуа Коппе «Освещенное окно». Этот рассказ посвящен русскоподданному, некоему г. Харламову. Не есть ли это посвящение еще новое доказательство симпатий французской нации к России? Пошевелите-ка мозгами, политики! Если это так и если «Мирской толк» получается в Германии, то как бы не вышло из этого какой-нибудь всеевропейской белиберды* (С. XVI, 77–78).

Ответная часть ВОК, оформляющего рассуждение, представлена, как правило, одним простым или сложным структурно полным предложением.

22. *Герострат сжег библиотеку для той же цели. Не был ли ради той же популярности барон Галкин в заговоре с злодеем переплетчиком? На этом свете все возможно...* (С. XVI, 107).

23. *Но допустим, что деньги есть, что в распоряжении лихача целая Калифорния... Что сделает он со своими миллиардами при той чисто запорожской лени своих помощников — Санхо-Панс и при поголовном презрении к тому, что называется чистой, предупреждением болезней и проч.? Как примешь все это в соображение, то поневоле вместе с Гамлетом скажешь: «слова, слова, слова»...* (С. XVI, 227).

Вопросительные предложения, организующие ВОК в функции введения дефиниции, в структурно-семантическом плане являются типизированными конструкциями «Что значит N?», «Что такое N?». Такие ВП оформлены как простые полные предложения или входят в состав сложноподчиненного предложения. Ответные части ВОК с данной функцией — это, как правило, одно или несколько полных простых или сложных предложений.

24. *В самом деле, что значат эти 3500 руб.? Поедет хороший инженер в «Стрельну», покушает там стерляжьей ухи с кайенским перцем, запьет шампанским, послушает цыганок... Из «Стрельны» катнет он в первый этаж «Эрмитажа» — вот вам и все 3500 руб. по самому экономическому счету!* (С. XVI, 66).

25. *Обвинение, как видите, довольно-таки странное, ибо — что такое свобода? По мнению одних, она есть благо народов, по мнению же других — мираж, мечтание пустое* (С. XVI, 95).

Структурно-семантические особенности предложений, входящих в состав вопросительной и ответной частей ВОК в функции демонстрации полемики автора с оппонентами, обусловлены своеобразием самой функции, типичной для ВОК только в публицистической прозе. Вопросительная часть ВОК в данной функции обычно представляет собой вопросительную цепочку разнонаправленного характера, обрванную местоименными ВП.

26. *Что значит «производство наблюдений с целью составления докладов»? Впрочем, оставим в стороне невинные курьезы этой программы и спросим, что же на самом деле представляла из себя открытая дирекцией лаборатория и чем располагала она для выполнения ее многосторонних, намеченных программой задач? В чем и где плоды ее деятельности? И кто ее «пока» закрыл и почему? Нам говорят, что ответ на это мы сможем получить из первого (...) тома «Ученых трудов Общества акклиматизации», изданного под редакцией проф. Богданова. Мы с большим трудом достаем этот очень толстый, объемистый первый том, еще с большим трудом прочитываем его и узнаем, что возродилась лаборатория в начале 1878 г., а «пока» закрыта она в конце 1884 г.* (С. XVI, 250).

27. *Антрепренер Александров, прозванный Монтигомо, Ястрибиным Глазом, нанял Зоологический сад и приспособляет его к блистательным представлениям. (...) Теперь вопрос: что он Гекубе, что ему Гекуба? Что общего между зоологией и опереткой? Почему бы кстати и зоологический кабинет университета не отдать под оперетку? Наши зоологи объясняют эту несообразность очень просто: зверей кормить нечем. С голоду приходится или закрывать сад, или же пускаться на разные гешефты.* (С. XVI, 163).

Вопрос в таких ВП относится к субъекту, объекту, обстоятельствам (как правило, причины). В структурном отношении ВП строятся как полные простые предложения с вопросительными местоимениями и местоименными словами (*что* в прямом и косвенных падежах, *кто, почему*) в препозиции.

Ответная часть ВОК, заключающая в себе ответ-возражение со стороны оппонентов, может быть оформлена в виде косвенной или прямой речи (в последнем случае вводится цитируемый дословно ответ).

28. *Если же ботаническая станция, открытая зоологами, не имеет смысла ни для ученых, в которых, по заявлению автора, может вызвать*

только справедливое негодование, ни для учащихся, для которых может служить разве образцом того, как не следует относиться к науке, ни, наконец, для публики, потому что представляет собою новый тип не опытной, а потешной станции, — то какой же смысл имеет учреждение этой фитобиологической станции в Московском Зоологическом саду?

Г. Тимирязев так отвечает на этот вопрос: «Результаты искусственных культур», которыми занимаются на станции, «очень эффективны, они могут производить впечатление даже на профана, — так не воспользоваться ли этими дешевыми научными фокусами для поднятия себя в глазах публики?» (С. XVI, 247).

29. Не говоря о надворном советнике, занимающем на Сахалине должность землемера, почему хозяева свободного состояния и крестьяне из ссыльных не уходят на материк, если имеют на то право? **Говорят, удерживают их в Слободке успехи в сельском хозяйстве, но ведь это относится не ко всем. Ведь слободские сенокосы и пахотная земля находятся в пользовании не у всех хозяев, а лишь у некоторых** (С. XIV–XV, 79).

В качестве вводящей части используются двусоставные и односоставные (неопределенно-личные) конструкции с глаголами речи.

Итак, в публицистической прозе с ее оценочностью, полемической заостренностью, столкновением различных точек зрения, представляемых автором на суд читателя, с помощью средств диалогизации в определенных случаях передается ситуация общения «реальных» адресанта и адресата в лице автора и его оппонентов. Таким образом, А.П. Чехову удастся избежать назидательного тона авторских нравоучений и добиться «чувства первого впечатления», обязательного для произведений публицистического жанра.

Структурно-семантические свойства ВП, входящих в состав средств диалогизации в монологической речи, определяются функциональной нагрузкой последних в публицистической прозе А.П. Чехова. Преобладание ВП местоименного типа в диалогизированных построениях публицистической прозы объясняется использованием их в полемических целях, с чем связаны также некоторые функции ВОК, типичные для произведений только данного стиля.

Литература

1. Русский язык. Энциклопедия / Гл. ред. Ю.Н. Караулов. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1997.

Д.Б. Мухаметов (Ростов-на-Дону)

ТИШИНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

Тишина – это феномен природы, который существовал еще до человека. Речь человека (еще раньше – звук голоса) появилась как противопоставление тишине окружающего мира. Человек отделился от природного мира осмысленным звучанием своей речи. Однако отход от мира природы не означает исчезновения тишины, она также продолжает существовать в рамках окружающего мира и часто проявляется в мире человека. Коммуникации человека свойственно молчание, поэтому можно говорить о молчании собеседника, партнера, коммуниканта, но не о тишине собеседника, коммуниканта. «Тишина – на всех одна, молчание – у каждого свое» [Арутюнова 1994: 114–115], то есть молчание имеет субъекта, оно является действием, производимым кем-то, тишина же не имеет деятеля, она никем не создается. Так, в рассказе А.П. Чехова «Старость» беззвучие природы выражается лексемой «тишина», а отсутствие человеческой речи обозначено словом «молчание»:

Узелков медленно снял шапку и показал солнцу свою плешь. Шапкин, глядя на него, тоже снял шапку, и другая плешь заблестела на солнце. Тишина кругом была могильная, точно и воздух был мертв. Приятели глядели на памятник, молчали и думали.

– Спит себе! – прервал молчание Шапкин. – И горя ей мало, что вину она на себя приняла и коньяк пила («Старость». С. IV, 228–229).

В прозаических произведениях А.П. Чехова тишина относится к характеристике мира природы, часто обозначает отсутствие шума повседневной жизни, что, однако, не означает полного беззвучия: исчезновение шума помогает услышать тонкое дыхание природы.

Хорошо сидеть и прислушиваться к тишине: то ветер подует и тронет верхушки берез, то лягушка зашелестит в прошлогодней листве... («Княгиня». С. VII, 238).

Тишина обладает звучанием, она открывает мир природных звуков, который скрыт от человека за шумом действительности. Звуки природы не раздражают, они не создают помехи, действуют успокаивающе.

Тишина в произведениях А.П. Чехова в первую очередь соотносится с миром природы: степью («Степь»), лесом («Егерь»), озером («Драма на охоте») и пр.

Озеро тихо спало. Ни одним звуком не приветствовало оно полета моей Зорьки, и лишь писк молодого кулика нарушал гробовое безмолвие неподвижного великана...

Зной вогнал в дремоту и жизнь, которою так богато озеро и его зеленые берега... Попрятались птицы, не плескалась рыба, тихо ждали прохлады полевые кузнечики и сверчки. Кругом была пустыня («Драма на охоте». С. III, 251–252).

Тишина озера в данном фрагменте из «Драмы на охоте» создается использованием семантически близких единиц, например, «безмолвие» (совмещает в себе черты молчания и тишины), «дремота» (в данном случае – состояние без движения), «пустыня» (отсутствие живых существ, любого движения).

Семантика тишины может выражаться посредством использования словоформ «молчать», «молчание», однако в основе такого переноса лежит метафора:

Холмы всё еще тонули в лиловой дали, и не было видно их конца; мелькал бурьян, булыжник, проносились сжатые полосы, и всё те же грачи да коршун, солидно взмахивающий крыльями, летали над степью. Воздух всё больше застывал от зноя и тишины, покорная природа цепенела в молчании... Ни ветра, ни бодрого, свежего звука, ни облачка («Степь». С. VII, 28).

В человеческом обществе тишина обозначает отсутствие речи, диалога, коммуникации. Когда заканчивается вербальное общение между людьми, на смену речи приходит не молчание, а тишина:

– *Кому какую бог силу дал... – вздохнул Тихон.*

– *Сила разная бывает – это правильно.*

Долго мужичонок рассказывал. Когда он кончил, воцарилась в кабаке тишина («Осенью». С. II, 240).

Понятие тишины в произведениях А.П. Чехова часто встречается в контексте мотива смерти. Именно поэтому тишина у А.П. Чехова приобретает атрибутивные признаки смерти: используются прилагательные «мертвый», «гробовой», «могильный», различные сравнительные сочетания.

Тишина мертвая, такая тишина, что, как выразился какой-то писатель, даже в ушах звенит. («Скучная история». С., VII, 303).

В доме, во дворе и в саду была тишина, похожая на то, как будто в доме был покойник («Соседи». С. VIII, 54).

Близость мотива «смерти» мотиву «тишины» уходит корнями в традиционные нормы поведения. Так, в доме, где находится покойник, не принято громко разговаривать, поэтому часто возникает молчание, а потом и тишина. В память об умерших объявляют минуту молчания. Скорбь и печаль по поводу смерти человека обычно протекает в молчаливом состоянии. На кладбищах царит тишина. Контекстуальная близость двух понятий – «тишины» и «смерти» – позволила метафорически переносить качества одного из них при характеристике на другой, в результате и появились такие сочетания, как *мертвая тишина*. В произведениях А.П. Чехова тема «смерти» часто поясняется через понятие «тишины»:

Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальне. Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогательное сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя <...> Красота чувствовалась и в угрюмой тишине; Кирилов и его жена молчали, не плакали, как будто, кроме тяжести потери, сознавали также и весь лиризм своего положения... («Враги». С. VI, 33–34).

Скорбь героев рассказа «Враги», потерявших своего ребенка, передается не «отталкивающим ужасом», не громкими рыданиями, не слезами, а молчанием персонажей, переходящим в «угрюмую тишину». Тишина в данном контексте адекватнее передает тяжесть утраты и ощущение трагичности положения героев.

В прозе А.П. Чехова тишина – это одна из частых характеристик церковного, православного пространства. При этом тишина присутствует не только в конкретных церковных локусах, например, в храме или церкви, но и при традиционных обрядах, проходящих вне этого пространства; так, в рассказе «Художество» рождественский крестный ход и служба на реке проходят в тишине, а при завершении торжественного обряда «воздух оглашается необыкновенным гулом»:

Крестный ход, сияя ризами икон и духовенства, медленно сходит вниз по дороге и направляется к Иордани. Машут колокольне руками, чтобы там перестали звонить, и водосвятие начинается. Служат долго, медленно, видимо стараясь продлить торжество и радость общей народной молитвы. Тишина.

Но вот погружают крест, и воздух оглашается необыкновенным гулом («Художество». С. IV, 291–292).

Тишина царит и в церкви, куда лавочник Андрей Андреич («Панихида») пришел дать на проскомидию за упокой души своей дочери; в безмолвии прибывают станционные служащие («Убийство»), присутствующие на всенощной; рабочие из повести «Моя жизнь», занимающиеся отделкой церкви, даже во время отсутствия религиозных служб молчат и «слушают» тишину:

Мы вместе работали в кладбищенской церкви, где шпатлевали иконостас для позолоты. Это была работа чистая, покойная и, как говорили наши, спорая. В один день можно было много сработать, и притом время бежало быстро, незаметно. Ни брани, ни смеха, ни громких разговоров. Само место обязывало к тишине и благочинию и располагало к тихим, серьезным мыслям. Погруженные в работу, мы стояли или сидели неподвижно, как статуи; была тишина мертвая, какая подобает кладбищу, так что если падал инструмент или трещал огонь в лампаде, то звуки эти раздавались гулко и резко – и мы оглядывались. После долгой тишины слышалось гуденье, точно летели пчелы; это у притвора, не торопясь, вполголоса, отпевали младенца; или живописец, писавший на куполе голубя и вокруг него звезды, начинал тихо посвистывать и, спохватившись, тотчас же умолкал; или Редька, отвечая своим мыслям, говорил со вздохом: «Все может быть! Всё может быть!»; или над нашими головами раздавался медленный заунывный звон, и маляры замечали, что это, должно быть, богатого покойника несут...

Дни проводил я в этой тишине, в церковных сумерках («Моя жизнь». С. IX, 226–227).

Для создания ощущения тишины, царившей в церкви, писатель несколько раз указывает на отсутствие звуков. Тишина создает фон для общения с Богом, для духовного поиска: звуки, болтовня, разговоры отвлекают человека от истинных основ бытия.

Анализ прозаических произведений А.П. Чехова позволил выделить следующие синонимичные пары: тишина и покой («Гусев»), тишина и спокойствие («Накануне поста», «Крыжовник»), тишина и тоска («Ионыч», «Убийство»). В семантике этих пар заложена общая составляющая – отсутствие чего-либо: в первых двух парах – отсутствие звука, действия, движения, в последней – тоска как отсутствие желания. Все это позволяет разным компонентам вступать в синонимические отношения.

Итак, тишина в произведениях А.П. Чехова – это самостоятельный феномен, имеющий собственную смысловую нагрузку и сферу использования.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка. Язык речевых действий. М., 1994. С. 106–117.

М.М. Одесская (Москва)

РАССКАЗЫ «СТУДЕНТ» И «СКРИПКА РОТШИЛЬДА» В КОНТЕКСТЕ ПОЛЕМИКИ О ПРАВДЕ И КРАСОТЕ

В работах о Чехове сложилось устойчивое представление о том, что хотя писатель и не проповедовал прямо, как это делал, например, Толстой, но исподволь неуклонно вел читателей к пониманию единства *правды, добра и красоты*. Таким образом, получается, что разница между Чеховым и его предшественниками – не столько в мировоззрении, сколько в методе художественной презентации идеи. Даже в тех работах, общую концепцию которых мы разделяем, присутствует эта мысль. Так, В.Б. Катаев утверждает, что «... неотъемлемой составной частью правды во всей полноте для Чехова всегда была красота. Красота, которую люди чаще всего не замечают, присутствует даже в самых трагических произведениях писателя. <...> Правда есть истина, выступающая обязательно в моральной окраске. Для Чехова-человека и Чехова-писателя – об этом он постоянно говорит в своих письмах и в художественном творчестве – наивысшим моральным критерием была справедливость, которая “для объективного писателя нужнее воздуха”» (П. IV, 273).

Вот эти-то критерии «настоящей правды», всегда недвусмысленно и художественно ясно всем строем произведения выражаемые, и были еще одной разновидностью чеховских обобщений, тем словом, с которым он шел к читателю, его посланием, проповедью, выражением его “представления жизни”» [Катаев 1979: 211–212].

В статьях последних лет тоже присутствует представление о том, что идея *красоты* и *правды* составляют единство в произведениях Чехова. Как правило, примером для подтверждения является рассказ «Студент», который заканчивается жизнеутверждающими словами о том, что «правда и красота, направляющие человеческую жизнь, там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...» (С.VIII, 309). Аргументы в пользу мажорного

финала рассказа достаточно веские. Это, во-первых, признание Чехова Бунину о том, что «Студент» – любимый его рассказ, сделанное в личной беседе в ответ на обвинение критики в пессимизме. Вторым аргументом является то, что «Студент» – пасхальный рассказ, и по закону жанра финал должен быть жизнеутверждающим.

В статье Н.В. Капустина «Рассказ Чехова “Студент”»: преодоление жанрового канона» [Капустин 2004: 79–88] автор рассматривает произведение в контексте пасхального рассказа массовой литературы чеховской поры и приходит к выводу, что Чехов, обогатив традиционный жанр философско-психологической глубиной и преодолев сюжетно-композиционную однозначность, показывает преобразование героя, все-таки соответствующее канонам жанра. Н.В. Капустин утверждает, что Иван Великопольский в начале рассказа, подобно Ивану Карамазову, находится в разладе с Богом (такое утверждение вызывает большие сомнения! – М.О.). К концу же рассказа студент, как бы пройдя вместе с Петром (евангельскую притчу о котором он рассказывает вдовам) сначала путь отречения, а потом раскаяния, прозревает и преображается. Н.В. Капустин осторожно говорит о том, что Чехов релятивирует вывод, к которому приходит студент, но тем не менее на данный момент факт прозрения нельзя отрицать, как это делает немецкий славист Шмид. В сущности, автора статьи не столько интересует конечный вывод, к которому приходит Иван Великопольский, сколько новаторство Чехова, преодолевающего традиционный жанр. Однако косвенно получается, что эволюция героя, если он преображается в конце рассказа, идет по пути от заблуждения к правильному с моральной точки зрения видению.

В главе «В поисках правды и красоты. Первый крымский рассказ Чехова» книги А.Г. Головачевой «Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога» автор касается непосредственно интересующей нас темы красоты и правды. Она ставит рассказ Чехова «Студент» в один ряд с такими сюжетами «прозрения», как эпизод встречи Андрея Болконского с дубом в романе Толстого «Война и мир», как стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье», как последний фрагмент поэмы Блока «Возмездие». А.Г. Головачева считает, что мысль студента Великопольского о правде и красоте в пределах рассказа никак не опровергается, как это нередко бывает в других произведениях писателя, и потому нет оснований полагать, что она будет изменяться впоследствии, ведь заключительные слова произведения звучат оптимистично: «жизнь казалась ему восхитительной,

чудесной и полной высокого смысла» [Головачева 2005: 168]. Кроме того, справедливо замечает Алла Головачева, не следует домысливать произведение, выходя за рамки повествования. По мнению исследовательницы, сходную сюжетную ситуацию Чехов разрабатывает в повести «В враге», рассказывая о состоянии двух женщин, матери и дочери, оказавшихся в «царстве зла», но все-таки продолжающих надеяться на то, что «все же в божьем мире *правда есть и будет*, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (С. X, 165–166. Курсив мой – М.О.). А.Г. Головачева приходит к выводу, что «по законам лирического произведения утверждение “правды” как противовеса “злу” в сильной позиции финального этапа размышлений придаст этим размышлениям оптимистический, жизнеутверждающий характер» [Головачева 2005: 171]. Таким образом, получается, что рассказ «Студент» выделяется среди других чеховских рассказов своим оптимистическим финалом, что в этом рассказе противопоставлены добро и зло, но, по словам исследовательницы, «плюсы перевешивают» минусы, и Чехов утверждает «победительную силу красоты» «в неразрывном слиянии эстетических и этических аспектов» [Головачева 2005: 173].

Гимном жизни, пропетым в полный голос, называет рассказ «Студент» Н.А. Дмитриева. В главе своей книги с характерным названием «Послание Чехова» исследовательница рассматривает именно рассказ «Студент» как личное послание автора читателям от имени своего *alter ago* Ивана Великопольского. «Не чувствуется отстранения автора от героя, – пишет Н.Л. Дмитриева, – они едины, их голоса сливаются» [Дмитриева 2007: 290].

В этом бессобытийном рассказе Чехова, конечно, главное – философские размышления студента о бытии, о связи времен, и произошедшая смена настроения героя, связанная с тем умозаключением, к которому он приходит в конце рассказа. Все это естественным образом настраивает на то, чтобы соотнести рассказ с сюжетом «прозрения» и последующего возрождения и рассматривать финал как мажорный и оптимистический, что и делают исследователи. В этом дискурсе Чехов предстает как писатель, который долго скрывал свои идеалы и вот, наконец, открыто провозгласил их. Именно так восприняли современники это лаконичное и совершенное по форме произведение. В. Альбов в статье «Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова. Критический очерк» [Альбов 1903] рассматривает рассказ как поворотный в творчестве Чехова:

«Итак, правда, справедливость, красота как элементы самой жизни и притом основные, главные – вот, наконец, ответ на вопрос, в чем смысл жизни, чем люди живы <...> Что студент Великопольский и Полознев в данном случае высказывают мысли самого Чехова или близкие и дорогие ему мысли – в этом не может быть сомнения» [Альбов 1903: 105].

Однако мысли студента Великопольского о правде и красоте, которые направляли и продолжают направлять человеческую жизнь, отнюдь не опровергают его прежнего умозаключения о том, что и «при Рюрике, и при Иване Грозном, и при Петре ... была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» (С.VIII, 306). Несомненно, настроение студента после того, как он рассказал женщинам историю о предательстве и раскаянии Петра и вызвал сочувствие и понимание у своих слушательниц, изменилось. Прекрасная проповедь будущего священника, который искусно вошел в контакт со своей «паствой» и доходчиво изложил то, что существует вечно, приблизила события, отстоящие далеко во времени, но имеющие непосредственный отзвук в настоящем и потому способные трогать сердца. «Прошрое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (С.VIII, 309). Именно это открытие и сделал Иван Великопольский, и в этом смысле действительно произошло прозрение студента – будущего священника, который должен внушать своим слушателям не схоластические догмы, а показывать жизненную силу красоты и правды подвига Христа, а также трудность обретения и сохранения веры при любых обстоятельствах из-за слабости и несовершенства людей. Сила слова Священного Писания, прочувствованного и осознанного Иваном Великопольским, на мгновение заставила его самого и случайных его слушательниц забыть о нужде, холоде, голоде, нищете, гнете, предательстве. В этом рассказе, на наш взгляд, студенту Великопольскому открылись две стороны бытия, сосуществующие вечно в мире, упрощенно говоря, добро и зло. Это объективная картина мира, в котором нет «победительной силы» и торжества добра, а все переплелось и взаимосвязано. Голод, нищета, гнет, предательство, страх, малодушие будут так же вечно существовать, как и потребность веры в правду и красоту. Пока люди живы, они будут

верить в *добро, красоту и правду*. Состояние радости и эйфории, которые испытал студент, дотронувшийся до одного конца цепи, очень точно отражает то, что мог испытать молодой человек – теолог, философ, – пытавшийся постигнуть тайну бытия и нашедший отклик своей проповеди в душах людей, ощутивший в тот момент сродство микрокосма и макрокосма. Название рассказа «Студент» очень органично всему содержанию произведения. Молодой человек, неслучайно Чехов указывает его возраст, осознал силу проповеди и свою сопричастность тайне всеединства мироздания. Однако нет доказательств в тексте рассказа того, что мысли, которые овладевают сознанием студента в конце повествования, тождественны мыслям автора. И можно ли утверждать, что мысли студента – это последнее слово? Оптимистические мысли студента в той же степени могут быть приписаны Чехову, как и другие симпатичные высказывания его героев, например, слова доктора Астрова о том, что в «человеке должно быть все прекрасно».

В рассказе «Скрипка Ротшильда» (1894), написанном в тот же период, что и «Студент», и, казалось бы, непохожем на него, одной из важных тем многослойного повествования является тема красоты. В рассказе со всей очевидностью прозвучала мысль о том, что *правда, добро и красота* не составляют единства. Мрачный, грубый, жестокий и циничный гробовщик Яков Бронза, всю свою жизнь подчинивший идее фикс – выгоде, своего рода персонифицированное зло. Вся его жизнь – это изживание жизни. Окруженный гробами – результатом своего ремесла – и ожидающий смерти очередного клиента, Бронза живет в гармонии с собой, беспокойство доставляют только материальные убытки, которые случаются по не зависящим от него обстоятельствам. Смерть и все связанное с ней – это рай Якова, его бесконфликтный, целостный, отделенный от остальной жизни мир. Однако парадоксальным образом смерть жены и приближающаяся собственная смерть вносят дисгармонию в привычный порядок, разрушают рай Бронзы. Размышляя над собственной жизнью и жизнью вообще, мрачный философ вдруг осознает, что в мире, где люди обижают друг друга, мешают жить друг другу, где господствуют ненависть и злоба, существуют одни убытки. Перед смертью Яков Бронза приходит к выводу, что «от жизни человеку – убыток, а от смерти – польза» (С. VIII, 304). Осознание дисгармоничности мира, враждебных и жестоких отношений между людьми рождает последнее перед уходом в инобытие произведение Бронзы, его своего рода реквием, который трогает до слез самого музыканта и ненавистного ему

Ротшильда. В лебединой песне Якова воплотилась красота гармонии, которая есть в музыке, но которой нет в обыденной жизни и отношениях людей. Эта красота примирила врагов – Якова и Ротшильда. Красота музыки дает возможность воспарить над мирским и бренным, а источником, вдохновляющим создателя прекрасного, могут в равной степени быть добро и зло. Как и в рассказе «Студент», в «Скрипке Ротшильда» прозвучала мысль о том, что в человеке живет потребность веры в прекрасное. Тоска людей по идеалу, гармонии способна трогать сердца. Унылая и скорбная мелодия, которая льется из-под смычка завещанной Яковым Ротшильдлу скрипки, – это доказательство бессмертия красоты. Красота музыки – красота вечная и самоценная.

В «Скрипке Ротшильда» есть не только сразу узнаваемые отзвуки мрачного юмора пушкинского «Гробовщика», но и скрытые аллюзии на «Маленькие трагедии». В пушкинском «Моцарте и Сальери» добро и зло, гений и злодейство четко противопоставлены друг другу, *правда, добро и красота* – неразделимы. Не так у Чехова. Яков – не гений, и Ротшильд – не злодей. Антисемит Бронза, третировавший жалкого Ротшильда, по-моцартовски легко, при этом «думая о пропащей убыточной жизни, ... заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно» (С.VIII, 304). Можно сказать, что творение Бронзы – это прекрасный цветок, который вырос на куче мусора. Это напоминает стихотворение Федора Сологуба 1895г.:

На серой куче сора,
У пыльного забора,
На улице глухой
Цветет в исходе мая,
Красою не прельщая,
Угрюмый зверобой.
В скитаниях ненужных,
В страданиях недужных,
На скудной почве зол,
Вне светлых впечатлений
Безрадостный мой гений
Томительно расцвел [Сологуб 2000: 151].

Следует отметить, что Сологуб во многом ориентировался на Чехова. Его мысли о несовершенстве земной жизни, дисгармонии посюстороннего мира, который является концентрацией зла, инспирированы не только философией Шопенгауэра, но также и русскими писателями – Гоголем, Достоевским, Чеховым.

Итак, подводя итоги, повторим наш тезис о том, что *правда, добро* и *красота* не составляют в мире Чехова гармонического триединства. Прежняя идеалистическая концепция мира в конце XIX века начала разрушаться, и Чехов осознал недолговечность любых идеалов и в то же время постоянное стремление к ним человека. Рассказ «Студент» нельзя считать исключением и рассматривать его как некое послание, в котором автор выразил свое этическое кредо. В художественном мире Чехова, об этом много написано в работах В.Б. Катаева и других современных литературоведов, нет последнего слова, морального напутствия читателю.

Литература

1. Альбов В. Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова. Критический очерк // Мир божий. 1903. № 1.
2. Головачева А.Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь, 2005.
3. Дмитриева Н.А. Послание Чехова. М., 2007
4. Капустин Н.В. Рассказ Чехова «Студент»: преодоление жанрового канона // Жанрологический сборник. Вып. 1. Елец, 2004.
5. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979
6. Сологуб Ф.К. Стихотворения. СПб, 2000.

Л.С. Панина (Оренбург)

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА

Образность как реальное свойство языковых единиц различных уровней проявляется в их способности вызывать в нашем сознании наглядные представления, яркие картины, на фоне которых мы воспринимаем предметно-вещественное или понятийно-логическое содержание этих единиц. Образность как категория, узуально закрепленная за словами с переносными образно мотивированными значениями и определенной частью фразеологизмов, выступает при формировании их значений в роли активно действующего структурообразующего фактора: способствуя экспрессивности и яркой эмоциональности этих языковых единиц, создавая объективные предпосылки для выражения многообразного диапазона оценок (от «прекрасно», «замечательно» до «недопустимо», «отвратительно») по отношению к называемым ими фрагментам действительности, образность становится одним из основных стимулов формирования коннотативного компонента их семантики [Солодуб 1983: 4].

По мнению лингвистов, фразеологические единицы (ФЕ) занимают значительное место среди художественно-изобразительных средств в художественных текстах, обычно они интуитивно вычлняются как основные носители образности и экспрессии [Мокиенко 2004: 3].

Задачей нашего изучения является описание некоторых приемов использования А.П. Чеховым в своих произведениях общезыковой фразеологии, определение их художественно-изобразительных функций в текстах, учитывая при этом отдельные индивидуально-авторские преобразования фразеологических единиц.

Поскольку в современной русистике до сих пор нет единого мнения о статусе фразеологической единицы, то следует определить, что считать фразеологической единицей.

Под *фразеологической единицей* (ФЕ) в данной статье понимаются, вслед за Ю.А. Гвоздаревым, устойчивые в языке и воспроизводимые

в речи составные языковые знаки, имеющие самостоятельное значение, соотнесенное с понятием, состоящие из двух или более слов, из которых хотя бы одно имеет фразеологическое значение [Гвоздарев 1977: 18]. Предполагаемое понимание фразеологической единицы позволяет оставить за рамками нашего исследования различного рода семантически неделимые сочетания, представляющие собой составные названия и термины, пословицы, поговорки, крылатые выражения и перифрастические обороты.

Нами замечено, что А.П. Чехов довольно охотно использует заложенные во фразеологических единицах выразительные возможности, высокую степень обобщенности, эмоционально-экспрессивное их наполнение, их стилистическую окрашенность (разговорность, просторечность, книжность и т.д.) и образность.

Обращение писателя к фразеологии и характер ее использования в текстах является показательным для определения общего отношения мастера художественного слова к этим выразительным средствам языка. Характер же включения их в текст – одна из черт, позволяющих определить склонность А.П. Чехова к простоте или сложности решения поставленной художественной задачи.

По нашим наблюдениям, основную массу фразеологических единиц, использованных в чеховских текстах, составляет общеупотребительная фразеология, включенная в художественные произведения в общезыковой форме и значении, причем около половины ее имеет ярко выраженную разговорную и просторечную окраску. Это такие фразеологические единицы, как: *вдаваться в подробности* – в значении: *интересоваться чем-либо с особым вниманием* («О любви». С. X, 67); *на злобу дня* – в значении: *очень актуально* («На реке». С. V, 76); *влачить существование* – в значении: *бедствовать* («Чайка». С. XIII, 28); *дай бог память* – в значении: *попытаться вспомнить что-либо* («Иванов». С. XI, 232); *держат в струне* – со значением: *подчинив кого-либо своей воле, обходиться с ним сурово, строго* («Чайка». С. XIII, 21); *вращать глазами* – в значении: *выразить глазами возбужденное состояние* («Беззащитное существо». С. VI, 90); *во времена Оны* – в значении: *когда-то очень давно* («Скука жизни». С. V, 169) и другие.

Попытаемся проследить функционирование некоторых фразеологических единиц в ткани художественного пространства на конкретных примерах использования их в чеховских текстах: «Но я тогда *не вдавался в такие подробности*» («О любви». С. X, 67); «Серебряков: Минюя детали, изложу ее в *общих чертах*» («Дядя Ваня». С. XIII, 89);

«Шабельский: Я бы воспитал. А ваш этот тупой лекарь *почувствовал бы себя на высоте* своей задачи и *на седьмом небе*» («Иванов». С. XII, 33);

«– Выдали меня за дурака, сгубили меня, сироту несчастную, пьяница рыжий... *Глаза бы мои на тебя не глядели!*» («На даче». С. V, 54) и другие. Как видим, специфические черты фразеологической образности прослеживаются уже при сопоставлении ее с образностью отдельных лексических единиц с переносными образно мотивированными значениями.

Как нами было уже отмечено, образная основа общеязыкового фразеологизма может стать и средством образной системы всего художественного текста, так как образность, как правило, разлита по всему тексту.

Если рассматривать произведения А.П. Чехова с точки зрения способа привлечения в них фразеологических единиц для создания образности в тексте, то условно, на наш взгляд, можно выделить три основных типа использования фразеологических единиц:

1. Использование ФЕ в общепринятой форме и значении.
2. Наличие в тексте ФЕ структурных и семантических преобразований.
3. Создание контаминированных фразеологических единиц.

Нами было уже отмечено выше, что большая часть привлеченных А.П. Чеховым фразеологических единиц употреблена нормативно и это ведущая в его творчестве тенденция, однако мы не исключаем и разного рода преобразований устойчивых сочетаний в его текстах. Хотя к преобразованию фразеологических единиц А.П. Чехов обращается крайне редко, а если и обращается, то это чаще всего сводится к разрушению каркаса известной фразеологической единицы. Это чаще всего делается для придания тексту разговорного варианта в создании общеотрицательной функции или для создания комического эффекта, что способствует общей образности текста. Это, например, такие, как: *взять моду* («Мужики». С. X, 298), *век вековать* («Степь». С. VII, 35); *брат в толк* («Мертвое тело». С. IV, 127), *называть вещи своими именами* («Иванов». С. XI, 264); *синий чулок* («Иванов». С. XI, 228); *на верху блаженства* («Предложение». С. V, 352) и другие. Достаточно обратиться к чеховским примерам, чтобы заметить проявление фразеологической образности в художественной ткани всего текста: «Барыни какие... они обычно *моду берут* каждый день чай пить («Мужики». С. X, 298); «Ты поднатужься, Сема... Где хорошо скажут, ты и вникай, *возьми себе в толк*, да все думай,

думай...» («Мертвое тело». С. IV, 127); «– Болею, плоть немощна, ну, да ведь, сам посуди, пожил! Восьмой десяток! *Не век же вековать*, надо и честь знать» («Степь». С. VII, 35); «Львов, не слушая его: С такими людьми, как вы, надо говорить прямо...Я привык *называть вещи своим именем...*» («Иванов». С. XI, 264); «Не женитесь вы... ни на психопатках, ни на *синих чулках*, а выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое...» («Иванов». С. XI, 228); «Ах, какую надо быть деревянной скотиной, чтобы не чувствовать себя *на верху блаженства*, когда она говорит, смеется, показывает свои ослепительно белые зубки!» («Предложение». С. V, 352) и другие. Как видим, эти примеры свидетельствуют об использовании известных фразеологических единиц как узуально, так и индивидуально-авторски.

Еще одним приемом усиления фразеологической образности можно считать прием трансформации фразеологических единиц. Так, у А.П. Чехова можно наблюдать замену одного из компонентов устойчивого сочетания другой формой того слова, что, по нашему мнению, всегда ведет к необычному, эмоциональному подчеркиванию значения фразеологической единицы в целом. Сравним, например, устойчивое сочетание *катиться по наклонной* (в значении: опускаться в нравственном, моральном и т.п. отношении) и его вариант *покатил по наклонной* в следующем примере: Но как только он *покатил вниз по наклонной плоскости и стал Лазаря петь*, вы *вешаетесь ему на шею* («Иванов». С. XII, 58). В этом примере замена одной формы слова другой глагольной формой способствует обновлению содержания фразеологической единицы. В этом варианте можно заметить еще одну особенность создания образности чеховской модификации фразеологической единицы. Здесь фразеологическая образность увеличивается за счет приема нагнетания. Тем самым А.П. Чехову удается усилить отрицательное отношение к изображаемому предмету.

Для усиления иронической характеристики изображаемого в тексте писатель прибегает к преобразованию фразеологизма. Это преобразование, по нашему мнению, заключается в замене одного компонента фразеологической единицы лексической единицей другой тематической группы. Это можно проследить на следующих примерах: Барона *кашей не корми*, а дай только пофилософствовать («Три сестры». С. XIII, 129).

Отличительной особенностью использования фразеологических единиц А.П. Чеховым, на наш взгляд, является и то, что большую часть привлекаемого автором фразеологического материала составляют устойчивые сочетания, относящиеся к внелитературным негрубым

и грубым фразеологическим единицам, обычно обладающим ярким эмоциональным значением и функционирующим преимущественно в обиходно-бытовой речи и речи некоторых персонажей художественных произведений. К ним можно отнести, например, такие фразеологические единицы, как: *распускать нюни* («Лебединая песня». С. XI, 214), *душу воротить* («Остров Сахалин». С. XIV, 92), *ходором ходить* («Степь». С. VII, 76) и другие. Например: «Смирнов: *На кой леший*, извините за выражение, сдался мне ваш приказчик! («Медведь». С. XI, 300); «Светловидов: Что же ты плачешь? Дура моя хорошая, что ты *нюни распустил*» («Лебединая песня». С. XI, 214); «Все это делает казарменный воздух вонючим, промозглым, кислым; он насыщается водяными парами до крайней степени... и происходит то самое, то, от чего, по словам надзирателей, *душу воротит* («Остров Сахалин» С. XV, 92); – Там такая хорошая да славная, такая хохотунья, что просто чистый порох! При ней голова *ходором ходит*, а без нее вот словно потерял что, как дурак, по степи хожу («Степь». С. VII, 76); «Шабельский: Вовсе я этого не думаю. Я такой же мерзавец и *свинья в ермолке*, как и все» («Иванов». С. XI, 227) и другие примеры.

Как свидетельствует анализ, указанные примеры отражают особенность разговорных фразеологических единиц, в которых заключается оценочность, т.е. передается отношение говорящего или пишущего к предмету речи. Эта особенность состоит, по мнению И.А. Федосова, в выражении различных оценок – *ласки, шутки, иронии, пренебрежения* и т.п. В этом мы не можем не согласиться с мнением И.А. Федосова, что, как и другие стилистически значимые пласты языка, разговорный фразеологический пласт обладает высокой образностью [Федосов 1977: 125].

Подвергая детальному лингвистическому анализу индивидуально-авторское своеобразие языка произведений А.П. Чехова, И.А. Федосов заметил еще одну сторону проявления фразеологической образности в чеховских текстах – это усиление изобразительно-оценочной роли, когда «писатель прибегает к методу нарочитой контаминации фразеологических единиц *бросить семена в благодатную почву и держать порох сухим*: «Боркин: Сообщил ему одну чудную идею, *но мой порох*, по обыкновению, *упал на влажную почву*» («Иванов». С. XI, 225). Мы убеждены, что подобным способом А.П. Чехов усиливает и юмористическое значение текста в целом, изменяя известные фразеологические единицы или создавая на основе уже известных ФЕ свои собственные, совершенно не похожие на ранее уже известные:

«Косых: Этот Барабанов *играет как сапожник*» («Иванов». С. XI, 257); «Маша: Пришлите мне ваши книжки, непременно с автографом. Только не пишите «многоуважаемой», а просто так: “*Марье, родства не помнящей*, неизвестно для чего живущей на этом свете”» («Чайка». С. XIII, 34); «Смирнов: ...я тут не гость, а кредитор, для кредиторов *же костюм не писан*» («Медведь». С. XI, 323) и другие [Федосов 1977: 158].

Таким образом, рассмотрев проблему фразеологической образности в художественных текстах А.П. Чехова, мы пришли к выводу, что его произведения характеризуются значительным по количеству употреблением устойчивых сочетаний. Наиболее характерным, на наш взгляд, является использование фразеологического богатства русского языка в общеязыковой форме и значении, причем большая часть имеет ярко разговорную или разговорно-просторечную окраску в современном русском языке. Тематический состав представленных фразеологических единиц связан с темой «человек», его качественной оценкой, его характером, характеристикой его действий. Авторское использование фразеологических единиц русского языка свидетельствует о возможности их вызывать наглядные представления в сознании человека, а это и есть фразеологическая образность.

Литература

1. Гвоздарев Ю.А. Основы русского фразообразования. Ростов н/Д, 1977.
2. Мокиенко В.М. Почему так говорят. Историко-этимологический справочник по русской фразеологии. СПб, 2004.
3. Солодуб Ю.П. Образность фразеологизмов и фразеологическая номинация // Фразеологическая номинация. Ростов н/Д, 1989.
4. Федосов И.А. Функционально-стилистическая дифференциация русской фразеологии. Ростов н/Д, 1977.

Е.Н. Петухова (Санкт-Петербург)

**«ЧЕХОВА ПРИНЯЛ ВСЕГО, КАК ОН ЕСТЬ,
В ПАНТЕОН СВОЕЙ ДУШИ...» (А. БЛОК)**

У Александра Блока, в отличие от многих символистов и близких им писателей, неоднократно писавших о Чехове, нет ни одной посвященной непосредственно ему статьи, однако в художественном сознании поэта Чехов занимал совершенно особое место. Несмотря на очевидные различия между реалистической и символистской эстетикой и поэтикой, творчество Чехова и Блока сопоставимо, и прежде всего – по близости восприятия ими глубин жизни переходной эпохи.

Изживание старых форм жизни, разрушение прежних стереотипов, разобщенность людей в новом историческом времени, стремление человека осмыслить свою судьбу, тоска по иной, лучшей жизни, устремленность к будущему (при неясности его очертаний) – все это остро ощущалось и Чеховым, и символистами, из них в особенности – Блоком. «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря...» – говорит чеховский персонаж» (С. XIII, 123). Спустя несколько лет Блок выражает эсхатологическое ожидание бури: «Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы...» [Блок: V, 350]. В душах чеховских героев, охваченных неудовлетворенностью и предчувствием перемен, растет желание порвать с прежней жизнью, уйти «куда глаза глядят». Исследователи Чехова и Блока не раз отмечали у поэта преобладание темы «ухода», лежащей в основе сюжета лирической драмы «Песня Судьбы» и поэмы «Соловьиный сад» [Родина 1972; Паперный 1975; Сахарова 1982; Цилевич 1996]. Стремление персонажей Чехова вырваться из пут быта в большой мир, их тоска, смятение возведены Блоком уже «в основу психологической характеристики современного человека» [Родина, 1972:

181]. Об ощущении безытности Блок пишет в статье «Безвременье» (1906), перекликающейся с «Песней Судьбы»: «Времени больше нет. Двери открыты на вьюжную площадь <...> Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон» [Блок: V, 70–71]. Как очень точно заметил З.С. Паперный, Блок начинает с того, к чему приходят герои поздних произведений Чехова – «Невесты», «Трех сестер», «Вишневого сада»: он «наследует... “изживание” дома...» [Паперный 1987: 135]. Можно добавить, что он наследует и чеховское отрицание уюта:

Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!

Уюта – нет. Покоя – нет [Блок: III, 95].

Уют – тот же чеховский «футляр», отгораживающий от живой жизни, от мира, лирическому герою Блока он совершенно противопоставлен. Естественно, близкие Чехову темы и мотивы разрабатываются поэтом в пределах своей художественной системы. Так, по-разному преломляются в творчестве писателей антиномичные образы-символы дома и сада (у Чехова их противопоставленность явлена в «Доме с мезонином», в «Невесте», в «Трех сестрах», более сложные взаимоотношения в «Вишневом саду»; у Блока – в «Песне Судьбы», в лирике II и III томов, в «Соловьином саду»). Чехов соотносит образы дома и сада не с двумя разными мирами, а с двумя сферами жизни: бытовой и поэтической [Батракова 1995; Петухова 2001]. В поэме «Соловьиный сад» оппозиция «дом – сад» соотнесена с оппозицией «мир – мечта», причем образ дома в реальном плане исчезает, так как хижина, открытая всем ветрам, – это уже не дом, а приют лирического героя. З.С. Паперный писал, что за садом в поэме «не просто иная жизнь, а инобытие» [Паперный, 1975: 116], однако этот символ может иметь и другое содержание. Для Блока понятие инобытия в течение многих лет было исключительно мистическим. «Соловьиный сад» закончен в 1915 году, когда мистицизм не был в такой степени присущ поэту, и сад в поэме символизирует *претворенную* мечту о счастье, заключающемся в гармонии любви и красоты, абстрагированных от реальности, но не «просвечивающих» иными мирами:

Чуждый край незнакомого счастья

Мне открыли объятия те,

И звенели, спадая, запястья

Громче, чем в моей нищей мечте [Блок: III, 243].

Чеховский вишневый сад обращен в равной степени и к прошлому, и к будущему, новая жизнь не имеет ясных очертаний, она только

брезжит вдали. Блоковский сад – обретенная мечта, «сад души», многими нитями связанный с ранней лирикой поэта: то счастье, о котором мечтал юный мистик, казалось бы, найдено, но это изолированное и «неподвижное» счастье, оказавшееся «нечеловеческим», и прошедший трудный путь «вочеловечивания» лирический герой отказывается от него, не переставая любить. Особую атмосферу в произведениях Чехова и Блока создают недомолвки, намеки, недоговоренность, имеющие, конечно, неодинаковую основу и вытекающие из различных художественных задач. Однако в атмосфере «недосказанности» у Чехова и «несказанности» у Блока коренится не только их различие, но и сходство [Паперный 1987: 135]: в художественной системе поэта нашло своеобразное развитие найденное Чеховым, ведь «несказанное» – следующий шаг за «недосказанным».

Творческие переключки, преемственность тем, созвучность мотивов обусловлены у Чехова и Блока глубинным родством восприятия основополагающих понятий человеческого бытия. Понятия того же счастья, например. Известно, как подозрительно относился Чехов к «счастливым» и к счастью: «Как порой невыносимы люди, которые счастливы, которым все удается!» (С. 17, 93). Счастье ведет к успокоенности, самодовольству, счастливые люди глухи. Настоящее счастье невозможно, а может быть, и не нужно: «Счастья нет и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом» (С. 10, 64). Блоковские представления о счастье и смысле жизни удивительно созвучны чеховским, «для него “живой человек” – это тот, кто не может быть довольным и счастливым, пока в мире существуют страдания...» [Головачева 1990: 107]. Для поэта тоже существует «более разумное и великое», чем счастье, это – правда, а счастье недостижимо и необязательно, ибо чаще всего оборачивается «уютом» и «покоем». В 1912 году Блок записывает в дневнике: «Я искал “удовольствий”, но никогда не надеялся на счастье. Оно приходило само и, приходя, как всегда, становилось сейчас же не собою. Я и теперь не жду его, Бог с ним, оно – не человеческое» [Блок: VII, 123]. Опыту в отказе от иллюзий о счастье он мог найти в Чехове. Отвержение «мирного счастья» не означало ни для Чехова, ни для Блока отрицания счастья в принципе – возможность истинного счастья связывалась ими с будущим. Будущее – важнейшая категория в мировоззрении обоих писателей. Чехов в период работы над пьесой «Три сестры» записывает: «Не рассчитывайте, не надейтесь на настоящее; счастье и радость могут получиться только при мысли о счастливом будущем...» (С. 17, 215).

Блок в 1912 году приходит к аналогичному и закономерному для себя выводу: «Жить можно только будущим» [Блок: VII, 135]. Чеховские герои часто говорят о будущей прекрасной, как они надеются, жизни: Тузенбах призывает «приготовляться» к ней, Петя Трофимов убежден, что она скоро наступит, Аня радостно верит в это и готова работать ради будущего. Навстречу будущему уходит Герман из «белого дома» в «Песне Судьбы», надеждой на будущее нередко проникнут и лирический герой Блока.

В блоковских дневниках, наряду с многочисленными записями об ощущении пустоты, бессмысленности жизни, встречается высказанное почти чеховскими словами признание: «Жить страшно хочется» (у Чехова Вершинин говорит: «Хочется жить чертовски!...» (С. 13, 163)), перекликающееся с известными строками:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее – увековечить,
Безличное – вочеловечить,
Несбывшееся – воплотить! [Блок: III, 85]

Внутренне противоречивое осознание жизни одновременно как прекрасной и трагичной – «мир прекрасен и в отчаяньи» [Блок: VII, 138] – и тоска от жизни и желание жизни чеховских героев: «у меня страстная жажда жизни» (С. 13, 135) – разные явления, но их природа едина: естественное чувство жизни, прихотливо слитое с чувством родины. Возвращаясь в 1909 году из-за границы, Блок видит российскую действительность совершенно по-чеховски: «Та же все мокрая платформа, сплошные серые тучи, два телеграфиста и кричащая на ветер баба. <...> Уютная, тихая, медленная слякоть. Но жить страшно хочется («Три сестры»)» [Блок 1965: 152].

Сопоставимы с чеховскими видение и оценка Блоком реалий современности в ее социально-конкретном и философски-нравственном содержании. В статье «Безвремяе» словно дорисовывается возникающая как угроза в финале «Вишневого сада» картина запустения и разрушения усадеб: «На равнинах, по краям дорог, в зеленях или в сугробах, тлеют, гниют, обращаются в прах барские усадьбы <...> Вокруг заброшенных домов все шире, уже забегая в спутанные куртины... разрастаются торговые села, зеленеют вывески казенной винной лавки, растут серо-красные постоянные дворы» [Блок: V, 74]. В то же время эта картина напоминает, что торжествует время, веяния которого, уловленные Чеховым, несколькими годами ранее были отражены в повести «В овраге». Однако утверждению в жизни новых, «ненормальных норм» противостоит у Чехова уверенность в «божьей

правде», а болезненному расставанию с прошлым – надежда на жизнь светлую, прекрасную, хотя бы через двести-триста лет. Для Блока разрушение прежнего уклада означает наступление «безбытности» («это быт гибнет, сменяясь безбытностью»), а значит, открытость всем бурям, устремленность в большой мир и поиски нового пути.

Острое осознание неотвратимости крушения старых устоев жизни и строгий счет, предъявляемый интеллигенции в свете ее исторической ответственности, привели Блока к приятию идеи исторического возмездия. Прозвучавшие задолго до этого слова Пети Трофимова о жизни владельцев вишневого сада «на чужой счет», о необходимости «искупить... прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом» (С. XIII, 228) кореллируют с размышлениями Блока в статье «Интеллигенция и революция» (1918 г.): «Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? <...> Почему валят столетние парки? – Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть...» [Блок: VI, 15]. Параллельно дневниковые записи о разгроме дорогого ему имения отражают острые переживания, вызывающие ассоциации с горем Раневской при прощании с вишневым садом: «Отчего я сегодня ночью так обливался слезами в снах о Шахматове?» [Блок 1965: 439].

Блоковские записные книжки и письма свидетельствуют об укорененности Чехова в творческой памяти поэта: на протяжении многих лет в них упоминаются имя Чехова и чеховские произведения. Так, в 1901 году, в пик мистических настроений, Блок пишет своему студенческому другу А.В. Гиппиусу об участии в любительских спектаклях в Боблово – имении Менделеевых, среди прочих ролей он называет Ломова в чеховском «Предложении» и добавляет: «Последнее особенно улыбается мне» [Блок: VIII, 17]. В том же году он читал для рабочих мануфактурной фабрики рассказ «Хирургия». Начиная с середины 1900-х годов Блок особенно часто обращается к пьесам Чехова: тогда он сам работал над драмами (в 1908 году закончена «Песня Судьбы», в 1913 – «Роза и Крест»), а именно в драматургии Чехова многие усматривали его близость к символизму: «...в чеховском творчестве заложен динамит истинного символизма...» [Белый 1907: 11] – или тенденцию к синтезу реализма и символизма.

В 1909 году Блок однозначно определил свое отношение к Чехову: «А вечером я воротился совершенно потрясенный с “Трех сестер”. Это – угол великого русского искусства, один из случайно сохранившихся <...> Чехова принял всего, как он есть, в пантеон своей души,

и разделил его слезы, печаль и унижение...» [Блок: VIII, 281]. Эти строки написаны спустя два года после отшумевшей полемики, вызванной статьей поэта «О реалистах» (1907 г.). В статье, полемизирующей с «Грядущим хамом» Д. Мережковского, Блок выступил в защиту М. Горького, Л. Андреева и современных реалистов в целом, но его защита весьма своеобразна. Прежде всего, он проводит границу между литературной и жизненной родословной символистов и реалистов: символисты, «всосавшие “культуру” с молоком матери», смотрят на жизнь сквозь призму культуры, они не могут «просто и ясно» смотреть в глаза жизни, отсюда их страхи и сомнения. «И откуда было набраться *такого* страха нашим трем большим писателям – Чехову, Горькому и Андрееву? У них *свой* страх, их грузные корабли на свои мели садятся, и тоска и одиночество у них свои» [Блок: V, 102]. Блок учитывает различие жизненного опыта и предполагает право писателя изображать жизнь под своим углом зрения, но в пределах своих же творческих возможностей и метода: «Когда писатель-реалист берется за большее, чем описание трепета “жизни бедной”, то у него не получается» [Блок: V, 115], – последнее относится к современным Блоку прозаикам-реалистам, литературными учителями которых он считал Чехова, Горького или Л. Андреева. Собственно Чехова Блок не защищает – Чехов не нуждается в защите; он исходит из Чехова в оценках творчества реалистов, причисленных к «чеховцам», а таких поэт видит большинство по сравнению с последователями Горького. Употребляя определения «чеховцы», «чеховское», «по-чеховски», «чеховщина», Блок вкладывал в них различный смысл, полностью им не проясненный. Литературно-критические статьи Блока, по определению Д.Е. Максимова, – «лирические статьи, в которых интуиция и непосредственно синтетическое восприятие имеют огромное значение и часто превалируют над анализом» [Максимов 1975: 178]. Именно «синтетическое восприятие» отличает блоковские замечания о Чехове, рассеянные в статьях, дневниках и письмах. Одним из важнейших критериев при оценке художественных произведений для Блока было наличие в них внутренне противоречивой жизненной основы. В Чехове, который «бродил немало над пропастями русского искусства и русской жизни», он высоко ценил «дух светлого противоречия» и «легкую плоть» [Блок: V, 116, 117]. У персонажей-«чеховцев» «заурядная плоть» и «заурядный дух», писатель-чеховец для Блока тот, кто видит только «бедную жизнь», он «наблюдает эту жизнь «по-чеховски» (то есть в мелочах – Е.П.), не имея на то чеховских прав и сил» [Блок: V, 115]. Внешнее заимствование приемов

Чехова убивает искусство, чеховские лиризм, сочувствие мятущемуся, страдающему человеку оборачиваются у «чеховцев», по выражению Блока, «жалостливостью», даже «слезливостью». Решительно отделяя Чехова от плоских «бытовиков», он вместе с тем не отказывает в праве на литературное существование писателям «чеховского толка»: среди русских читателей, справедливо считает поэт, больше «чеховских душ» – неудовлетворенных, тоскующих, «и эту тоску, как в зеркале, отражают писатели чеховского толка» [Блок: V, 118]. Блок не видит среди современных ему реалистов истинных последователей Чехова, предвосхищая мнение А. Белого, написавшего через несколько месяцев после его статьи «О реалистах» об отсутствии преемников у писателя, которых и не может быть, ибо он завершил эпоху реализма в русской литературе, а «чеховцам остается лишь разработать детали им до конца пройденного пути» [Белый 1907: 13] – точка зрения, надолго закрепившаяся в критике.

В статье «О драме» (1907 г.) Блок пишет об особой роли Чехова-драматурга, который «предшественников не имел, последователи ничего по-чеховски сделать не умеют» [Блок: V, 169]. Недостатки современной драмы связаны, на взгляд поэта, с достижениями Чехова-драматурга, то есть он рассматривает недостатки как продолжение и итог чеховских достоинств: Чехов, пронизав русскую драму лирикой, «отнял» у нее внешнее действие, главного героя (в традиционном понимании) и острую борьбу противоречий. В результате русская драма «парализована лирикой», чеховские подражатели «зарылись в мелкие переживания» и, не умея обойтись без героя, совершенно отказались от него и «в этом смысле пошли чеховским путем. Но и “развязать ремня обуви” Чехова они не достойны» [Блок: V, 172, 176]. Блок, таким образом, в створе символистской поэтики оценивает чеховское новаторство, имеющее для реалистической литературы негативные последствия, причем он не пытался, как некоторые символисты, вписывать самого Чехова в художественную систему символизма, однако принадлежность Блока к символизму отразилась на его понимании чеховского творчества. В разные периоды жизни он обнаруживал близость Чехова тем или иным своим представлениям, идеям, часто воспринимая писателя сквозь призму собственных взглядов. В частности, это относится к идее, что душа истинного писателя должна быть сопричастна народной душе. Если отвлечься от образного строя статьи «Душа писателя» (1909 г.), то становится ясно, что в ее основе лежит мысль о проникнутости творчества народным чувством. В то время понятие «народ» поэт

трактовал, исходя из своего понимания стихии, духа музыки, и в его сознании народ – это и сама иррациональная стихия, и «бессознательный носитель духа музыки», поэтому от писателя он требовал слушать «мировой оркестр» души народной» [Блок: V, 37–371]. Блок переносит на Чехова собственные мистические ощущения, наделяя его способностью слышать «мировой оркестр». То же и с чувством любви к родине: в поэзии Блока, как известно, образ России слит с образом женщины – жены («О Русь моя! Жена моя!»). Примерно таков для него и характер чувства Чехова к России: он любит, «как можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины – России» [Блок: V, 321]. Получается, что, признавая иной характер мировосприятия реалистов теоретически (тоска и одиночество у них свои), творчески он воспринимал Чехова в преломлении символистского сознания, которое у Блока эволюционировало. Так, в 1910-е годы Блок стремится в чем-то опираться на Чехова. В процессе работы над драмой «Роза и Крест» и ее предполагаемой постановкой в Художественном театре он вспоминает чеховские спектакли Станиславского. Учитывая чеховский опыт, поэт обращает внимание на значимость конкретных деталей в пьесах: «Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах» [Блок 1965: 214].

В 1916 году, в период происходящей в нем напряженной внутренней работы, Блок читает последние письма Чехова – и они побуждают к глубоким раздумьям о своем пути, о будущем: «Предсмертные письма Чехова – вот что внушило мне на днях действительный ночной ужас. Это больше действует, чем уход Толстого <...> Непоправимость, необходимость. Все “уходы” и героизмы – только закрывание глаз, желание “забыться” <...> Надо еще измениться (или – чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать матерьял» [Блок 1965: 292–293]. Близкая Чехову мысль об изменении «всего вокруг» и характерная блоковская об изменении себя совмещаются в сознании поэта, подошедшего к концу своего творческого пути. В последней статье «Без божества, без вдохновенья» он пишет о синтетичности русской культуры, в силу чего «писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более – прозаике о поэте и поэт о прозаике» [Блок: VI, 175]. Блок-поэт всегда помнил о прозаике Чехове. Сопряженность Чехова и Блока в ряде существенных особенностей их мировосприятия и искусства способствует уточнению взаимоотношений Чехова с литературой «Серебряного века», отсюда тянутся нити и к разгадке востребованности Чехова литературой XX–XXI веков.

Литература

1. Блок А. Собрание сочинений: в 8 тт. М.–Л., 1960-1963.
2. Блок А. Записные книжки. 1901-1920. М., 1965
3. Родина Т.М. А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.
4. Паперный З.С. «Вишневый сад» Чехова и «Соловьиный сад» Блока // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.
5. Сахарова Е.М. Чехов и Блок // Чехов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1982.
6. Цилевич Л.С. Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс, 1996.
7. Паперный З.С. Блок и Чехов // Литературное наследство. Т. 92, кн. IV. М., 1987. С. 135.
8. Батракова С.П. Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневый сад») // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995.
9. Петухова Е.Н. Оппозиция дом/сад в рассказе А.П. Чехова «Дом с мезонином» // Русский язык на рубеже тысячелетий: в 3 тт. Т. 2. СПб, 2001.
10. Головачева А.Г. «Мира восторг беспредельный...» (о романтическом сознании героев Чехова и Блока) // Чеховские чтения в Ялте. Чехов: взгляд из 1980-х. Ялта, 1990.
11. Белый А. Чехов // В мире искусств. 1907. № 11–12.
12. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1975.

Л.В. Поповская (Ростов-на-Дону)

**КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ФРАГМЕНТОВ БЫТИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА А.П. ЧЕХОВА:
КОНЦЕПТ «ТОСКА» (ПО МАТЕРИАЛАМ СЛОВАРЯ
Ю.С. СТЕПАНОВА «КОНСТАНТЫ:
СЛОВАРЬ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»)**

Данная статья – дополненное и переработанное извлечение из монографической работы автора, отражающей подход к лингвистическому анализу художественного текста в то время, когда в лингвистике наметился переход от функционального анализа текста к когнитивно-концептуальному [Поповская 2006: 307–311].

Развитие когнитивной лингвистики, изучающей текст сквозь призму представлений о концептах и концептосферах, создает возможность исследования творчества писателя в аспекте особенностей концептуализации им окружающей действительности (сущего, существующего, бытия), отраженной в авторской художественной картине мира. Материал для выявления особенностей концептуализации дает язык художественных текстов, который в таком случае выступает средством и объектом познания одновременно, Средством потому, что язык репрезентирует особенности концептуализации, объектом потому, что он изучается в этом случае как способ её выражения.

«Словарь русской культуры» Ю.С. Степанова [Степанов 2001], представляет собой неопределимый вклад в русскую культуру, литературу и лингвистику конца XX в. «Словарь» содержит богатейший материал как для выявления особенностей концептуализации русскими писателями фрагментов окружающего нас мира, так и для установления способов её репрезентации языковыми средствами в текстах их произведений и писем. «Словарь» содержит подробно комментируемый составителем список констант русской культуры, читай: концептов.

При множестве существующих определений термина «концепт» для применения здесь наиболее близко следующее: **«КОНЦЕПТ (concept; Konzept) – термин, служащий объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знания и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (lingua mentalis), всей картины мира, отраженной в человеческой психике»** [Кубрякова и др. 1996: 90].

Приведенное определение концепта и несколько специальных работ дали мощный толчок развитию направления лингвистических исследований, которое можно было бы назвать лингвоконцептологией. Именно в таком понимании отдельные концепты и «концептосферы» изучаются в многочисленных современных лингвистических исследованиях.

При таком понимании концепта «Словарь русской культуры» Ю.С. Степанова является кладезем материала для изучения концептов, хотя в «Словаре» содержится и свое определение концепта, называемое лингвокультурологическим: «Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не “творец культурных ценностей” – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на неё» [Степанов 2001: 43].

Представленные в «Словаре» материалы, извлеченные составителем из произведений русских писателей, навели нас на мысль о том, что содержание отдельных концептов, присутствующих в концептосфере писателя (или в его художественной картине мира, если концепт «извлекается» из текста художественного произведения), можно установить посредством использования представлений о «сюжете» и «мотиве», также определенных в данном «Словаре».

«...Мотив – это то, что может быть выражено сочетанием слов без предиката, выражено наименованием, как ответ на вопрос “Что это такое?”. Если же имеется предикат, как ответ на вопрос “Что происходит?”, то это уже не мотив, а сюжет. “Кукла” – мотив. “Из полена получается кукла” – сюжет» [Степанов 2001: 815].

Нам представилось, что с помощью определенных таким образом понятий о мотиве и сюжете как раз и может быть выявлен концепт как некая «единица ментальных или психических ресурсов нашего сознания», «информационная структура» которой «отражает знания

и опыт человека» (по Е.С. Кубряковой и др.), как «сгусток культуры в сознании человека» (по Ю.С. Степанову). То есть содержание концепта может быть сформулировано «сочетанием слов без предиката» как ответ на вопрос «Что это такое?» («мотив») и сочетанием слов с предикатом как ответ на вопрос «Что происходит?» («сюжет»). Чтобы таким образом, используя «Словарь», выявить содержание некоего концепта, нужно было извлечь из словарных материалов то, что подходит под определение «мотива», и то, что отвечает определению «сюжета». А для того чтобы выявленные «мотивы» и «сюжеты» воспринимались как достоверные, необходимо было привлечь подтверждающие их «материалы». Последние как раз в виде цитирования художественных текстов и писем во множестве содержатся в словарных статьях, послуживших источником.

Для того чтобы в более точных смысловых границах установить содержание концепта «тоска», мы использовали словарную статью «СТРАХ, ТОСКА», в её пункте 2. «Концепт “Тоска” в русской духовной жизни» [Степанов 2001: 883–890]. В ней для раскрытия концепта «тоска» Ю.С. Степановым использованы материалы двух рассказов А.П. Чехова «Тоска» и «Каштанка». Содержание названной словарной статьи мы переструктурировали, выделив в ней соответственно МОТИВЫ, СЮЖЕТЫ и МАТЕРИАЛЫ, которые в совокупности составляют содержание концепта «тоска». По нашему мнению, сформированному под влиянием словарной статьи, концептуализация чувства тоски А.П. Чеховым заключена в 11-ти мотивах, раскрывающих их сюжетах и удостоверяющих их материалах.

МОТИВ ПЕРВЫЙ: одиночество. **СЮЖЕТ:** тоска ощущается человеком как одиночество. В тоске человек одинок. В состоянии тоски и человек и животное наиболее одиноки. **МАТЕРИАЛЫ:** «Каштанка бегала взад и вперед и не находила хозяина...». Тоскуя по причине смерти сына, извозчик Иона Потапов не видит и не слышит окружающего, он застыл «как привидение». Когда он «слышит обращенную к нему ругань, видит людей», «чувство одиночества начинает мало-помалу отлегать от груди». «Мокрый снег», «одиночество», «похороны» – «образ русской тоски облепляется деталями» [Степанов 2001: 884].

МОТИВ ВТОРОЙ: темнота. **СЮЖЕТ:** тоска – это ощущение темноты. В состоянии тоски человек видит предметы темными или черными. **МАТЕРИАЛЫ:** когда Каштанка «бегала взад и вперед и не находила хозяина», «становилось темно», «темнел воздух», «стало совсем темно», «и чем больше темнел воздух, тем темнее становились

предметы... ». В рассказе «Тоска» «вечерние сумерки» [Степанов 2001: 884]. Ср.: в «Тихом Доне» Шолохова Григорий, когда похоронил «свою Аксинью», подняв голову, увидел черный диск солнца.

МОТИВ ТРЕТИЙ: черный и белый цвет. **СЮЖЕТ ПЕРВЫЙ:** Тоска – это восприятие окружающего только в черном или белом цвете при отсутствии других цветовых тонов. Черному цвету, в котором человек в состоянии тоски видит все окружающее, противопоставлен только белый цвет. В состоянии тоски и человек и животное способны видеть предметы только черными или белыми. **МАТЕРИАЛЫ:** в «Каштанке» снег «красил в белое мостовую, лошадиные спины, шапки извозчиков» В «Тоске» «извозчик Иона Потапов весь бел, как привидение». **СЮЖЕТ ВТОРОЙ:** при этом рядом с черным, темным присутствует не только белое, но и просто светлое, светящееся. **МАТЕРИАЛЫ:** в «Каштанке», когда «становилось темно», «по обе стороны улицы зажглись фонари, и в окнах домов показались огни». В «Тоске» «снег... кружится около только что зажженных фонарей».

МОТИВ ЧЕТВЕРТЫЙ: холод. **СЮЖЕТ:** тоска – это ощущение холода. В состоянии тоски и человеку, и животному холодно. **МАТЕРИАЛЫ:** в обоих рассказах действие происходит зимой. В описании пространства ключевое слово «снег».

МОТИВ ПЯТЫЙ: равнодушие. **СЮЖЕТ:** тоска – это недискретное восприятие окружающей действительности. В состоянии тоски человек воспринимает окружающее как сплошную массу. У него ослаблена способность различать в окружающем отдельные предметы. Хотя он их видит отдельными, он испытывает равнодушие к их различению. Всё – равно. **МАТЕРИАЛЫ:** в «Каштанке» снег «красил в белое мостовую, лошадиные спины, шапки извозчиков». В «Тоске» снег «тонким, мягким пластом ложится на крыши, лошадиные спины, плечи, шапки». Способность различать предметы к Ионе вернулась, когда «чувство одиночества начинает мало-помалу отлегать от груди». Тогда он «слышит обращенную к нему ругань, видит людей», то есть обретает способность различать окружающее.

МОТИВ ШЕСТОЙ: отчаяние и ужас. **СЮЖЕТ:** высшая степень тоски – это отчаяние и ужас. Крайняя степень ощущения человеком и животным тоски – состояние отчаяния и ужаса. **МАТЕРИАЛЫ:** «Когда стало совсем темно, Каштанкою овладели отчаяние и ужас. Она прижалась к какому-то подъезду и стала горько плакать... ». При чтении «Тоски» постоянно чувствуется отчаяние отца, похоронившего сына.

МОТИВ СЕДЬМОЙ: неподвижность, оцепенение. **СЮЖЕТ:** В состоянии тоски и у человека, и у животного отсутствуют или затруднены движения тела. Тоскуя, и человек и животное находятся в состоянии неподвижности, оцепенения. При отсутствии движения у человека, испытывающего тоску, – согнутое, или изогнутое, или прижатое положение тела или он испытывает ощущение сдавленности. **МАТЕРИАЛЫ:** Иона «согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется», либо он отъезжает всего «на несколько шагов, изгибается и отдается тоске», и то, что «чувство одиночества начинает мало-помалу отлегать от груди», говорит о том, что грудь до этого была этим чувством, сдавлена, сжата. Каштанка «бегала взад и вперед», пока искала хозяина, а когда отчаялась его найти, она «прижалась к какому-то подъезду», то есть перестала двигаться.

Остановилось и время. В рассказе «Тоска» только «после долгого ожидания Иону, наконец, нанимают...» [Степанов 2001: 884].

С началом движения тоска начинает отступать: «...они едут – шумная полупьяная компания из трех молодых людей»: «– Ну, погоняй, погоняй!» [Степанов 2001: 884]. Иона начинает двигаться: он «оглядывается на них. Дождавшись короткой паузы, он оглядывается ещё раз... ». Но когда тоска не находит выхода, Иона снова «изгибается и отдается тоске», то есть замирает. Движение прекращается.

То, что в состоянии тоски и человек и животное не хотят двигаться или испытывают затруднения в движении, то, что тоска сковывает, сдавливает, передается и описанием замедленности или плавности движения других предметов: «...снег лениво кружится около только что зажженных фонарей и тонким, мягким пластом ложится на крыши, лошадиные спины... ».

МОТИВ ВОСЬМОЙ: восприятие окружающего в увеличенных размерах. **СЮЖЕТ:** в состоянии тоски окружающие предметы воспринимаются и человеком и животным большими, в увеличенном (подавляющем?) виде, размере. **МАТЕРИАЛЫ:** в обоих рассказах идет «крупный снег», но в рассказе «Каштанка» он «пушистый», а в рассказе «Тоска» – «мокрый».

МОТИВ ДЕВЯТЫЙ: ощущение мокрого, сырого. **СЮЖЕТ:** в состоянии тоски окружающее кажется человеку мокрым (не сухим). **МАТЕРИАЛЫ:** «мокрый снег» в рассказе «Тоска». Так же считает и Ю.С. Степанов. О рассказе он пишет: «Опять – мокрый снег, одиночество, но теперь ещё и похороны» [Степанов 2001: 884], где «мокрый снег» – символ, знак тоски, не говоря уже о похоронах.

«Следующий по линии концептуального развития, хотя по времени более ранний, образ тоски находим у Достоевского в “Записках из подполья” (1864 г.)», – пишет Ю.С. Степанов [Степанов 2001: 884]. О репрезентации концепта «тоска» в пьесах А.Н. Островского см. в [Кустова 2008: 200 – 203].

МОТИВ ДЕСЯТЫЙ: необходимость высказаться. **СЮЖЕТ:** тоска просится наружу. В состоянии тоски человек хочет найти облегчение в речи. **МАТЕРИАЛЫ:** В рассказе «Тоска» это выражено глаголами речи с модальным значением необходимости: Кучеру Ионе *нужно поговорить, надо рассказать, нужно описать*. «Скоро будет неделя, как умер сын, а он ещё не говорил ни с кем... Нужно поговорить с толком, с расстановкой... Надо рассказать, как заболел сын, как он мучился, что говорил перед смертью, как он умер... Нужно описать похороны и поездку в больницу за одеждой покойника. В деревне осталась дочка Аксинья... И про неё нужно поговорить... Да мало ли о чем он может теперь поговорить?..» [Степанов 2001: 884].

МОТИВ ОДИННАДЦАТЫЙ: отсутствие общения. **СЮЖЕТ:** тоска – это отсутствие общения с окружающими. Окружающие не испытывают желания общаться с тем, кто тоскует. **МАТЕРИАЛЫ:** «Ни седоки, ни дворник, никто не хочет выслушать Иону... Обращаться к людям он считает уже бесполезным...». Несмотря на это, желание высказаться оказывается сильнее: «... лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина... Иона увлекается и рассказывает ей всё...» (1886 г.) [Степанов 2001: 884]. Каштанка в состоянии тоски не испытывает необходимости или желания рассказать о ней, потому что не умеет говорить. Но выход тоски изнутри наружу естествен и для человека, и для животного. Необходимый для Ионы факт речи у Каштанки заменяется плачем: «Она прижалась к какому-то подъезду и стала горько плакать» [Степанов 2001: 884].

Собранные Ю.С. Степановым и представленные в «Словаре» факты биографии А.П. Чехова, а также извлечения из его художественных произведений и писем сами по себе ярко свидетельствуют об особенностях концептуализации им отдельных фрагментов бытия. Структурированные сквозь призму понятий о «мотивах» и «сюжетах» (в определениях, данных в «Словаре») словарные материалы дают основания для выявления более точных представлений о содержании того или иного концепта в концептосфере писателя или в его художественной картине мира.

О выявленном таким же образом содержании других концептов в художественной картине мира А.П. Чехова: «странничество»,

«природа», «Бог», «иной, параллельный, мир, не-сущее, но существующее, оказывающее влияние на действительную жизнь, взаимодействующее с нею», «чувство личной свободы и достоинства» – см. в: [Поповская (Лисоченко) 2009: 39–48].

Позже произведенное исследование концепта «тоска», репрезентированного в творчестве А.П. Чехова, см. в [Козакова 2009: 186–187]. Психопоэтический подход к исследованию литературного творчества русских классиков, в том числе А.П. Чехова, подтверждающий наши отдельные наблюдения и дающий дополнительный материал для выявления особенностей концептуализации писателем явлений окружающего нас мира, см. в [Эткинд 1998: 367–413]. Собрание результатов исследования отдельных концептов в концептосфере А.П. Чехова см. в [Концептосфера А.П. Чехова 2009].

Литература

1. Козакова А.А. Концепт «тоска» // Концептосфера А.П. Чехова: сб. статей. Ростов н/Д, 2009.
2. Концептосфера А.П. Чехова: сб. статей. Ростов н/Д, 2009.
3. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М., 1997.
4. Кустова Л.С. Репрезентация концепта «тоска» посредством фразеологических единиц в пьесах А.Н. Островского // Фразеология и когнитивистика: Матер. 1-й Междунар. науч. конф: в 2 тт. Т.1. Идиоматика и познание. Белгород, 2008.
5. Поповская (Лисоченко) Л.В. Лингвистический анализ художественного текста в вузе: Учеб. пособ. для студ. филол. фак-тов. Ростов н/Д, 2006.
6. Поповская (Лисоченко) Л.В. Язык и смысл художественного текста: от функционального к когнитивно-концептуальному анализу. Ростов н/Д, 2009.
7. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2001.
8. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII – XIX вв. М., 1998.

Н.С. Прокурова (Волгоград)

**«...Я ЛЮБЛЮ ВАС ЗА ТЕ МИНУТЫ ДУШЕВНЫХ
ДВИЖЕНИЙ...» (А.Ф. КОНИ И А.П. ЧЕХОВ)**

Знакомство А.П. Чехова с известным судебным деятелем А.Ф. Кони состоялось в январе 1891 года, после возвращения Чехова с острова Сахалин. Между ними не было тесной дружбы, частых встреч, но почти до последних дней жизни писателя их объединяло чувство глубокой взаимной приязни и искреннего уважения друг к другу.

Упоминание об А.Ф. Кони встречается в письме Антона Павловича к писателю А.Н. Плещееву еще задолго до знакомства с Кони, что свидетельствует об интересе А.П. Чехова к личности выдающегося юриста. «Если можно достать где-нибудь судебные речи Кони, – писал Чехов, – то прочтите там дело об акушере Колосове и дворянине Ярошевиче на стр. 248. Какой чудный и богатый материал для романа из жизни патентованных сукиных сынов!» (П. III, 151).

Дело это слушалось в суде в феврале 1874 года, судебный отчет публиковался в газете «Голос» в номерах 46–54. Это был громкий процесс о подделке акций Тамбовско-Козловской железной дороги, в чем обвинялись врач-акушер Колосов, его компаньон Ярошевич и библиотекарь медико-хирургической академии Никитин – «дворянин старинного рода». Государственным обвинителем в суде выступал А.Ф. Кони.

Антон Павлович, указывая Плещееву 11 февраля 1889 года на сборник судебных речей А.Ф. Кони, изданных в Санкт-Петербурге в 1888 году, вероятно, не знал тогда, что «чудным и богатым материалом для романа» с процесса о подделке акций Тамбовско-Козловской железной дороги уже воспользовался Ф.М. Достоевский, буквально по горячим следам процесса создав роман «Подросток», который был начат им в период слушания дела Колосова и Никитина, в феврале 1874 года, и закончен в ноябре 1875 года.

Уже после знакомства с А.Ф. Кони А.П. Чехов в письме от 25 декабря 1891 года к другому судебному деятелю С.А. Андриевскому также упоминает о Кони и дает высокую оценку профессиональному мастерству обоих судебных деятелей: «О Ваших речах нужно писать или много или ничего. А много я не умею. Для меня речи таких юристов, как Вы, Кони и др.<угие>, представляют двойкий интерес. В них я ищу, во-первых, художественных достоинств, искусства, и, во-вторых, – того, что имеет научное или судебно-практическое значение» (П. IV, 335).

Будучи в Петербурге, в январе 1891 года Антон Павлович получает приглашение от А.Ф. Кони, о чем и сообщает сестре в письме от 16-го января 1891 года: «Получил письмо от обер-прокурора кассационного департамента Кони. Хочет меня видеть, чтобы поговорить о Сахалине. Завтра пойду к нему» (П. IV, 163).

И уже после состоявшейся встречи сообщает родным: «Вчера я был у Кони, говорил с ним о Сахалине; условились ехать вместе во вторник на будущей неделе к Нарышкиной (председательнице женского благотворительного попечительства о ссыльно-каторжных и Общества попечения о семьях ссыльных – Н.П.) просить ее, чтобы она поговорила с государыней о сахалинских детях и насчет устройства приюта для детей. Поедем во вторник...» (П. IV, 164).

Сам Анатолий Федорович Кони, ошибочно относя дату знакомства с Чеховым к декабрю 1893 года, писал в своих воспоминаниях: «Он произвел на меня всей своею повадкой самое симпатичное впечатление, и мы провели целый вечер в задушевной беседе, причем он объяснил свой приход полученным им советом поговорить со мною о Сахалине: вынесенными оттуда впечатлениями он был полон. Картины, о которых мною упомянуто выше, развертывались в его рассказе одна за другою, представляя как бы мозаику одного цельного и поистине ужасающего изображения» [Кони 1989: 462].

Встреча А.Ф. Кони и А.П. Чехова с Е. А. Нарышкиной не состоялась по причине болезни Анатолия Федоровича, о чем он сообщал в письме А.П. Чехову 20 января 1891 года: «Приключившееся со мною нездоровье, продолжающееся до настоящего времени, лишает меня возможности быть у Вас и поблагодарить за любезное посещение <...> По тому же нездоровью я не успел и повидаться с Нарышкиною». [Переписка А.П. Чехова 1996: 187]

На это послание А.Ф. Кони Антон Павлович ответил большим обстоятельным письмом от 26 января 1891 года: «Милостивый государь Анатолий Федорович!

Я не спешил отвечать на Ваше письмо, потому что уезжаю из Петербурга не раньше субботы.

Я жалею, что не побывал у г-жи Нарышкиной, но мне кажется, лучше отложить визит к ней до выхода в свет моей книжки, когда я свободнее буду обращаться среди материала, который имею. Мое короткое сахалинское прошлое представляется мне таким громадным, что когда я хочу говорить о нем, то не знаю, с чего начать, и мне всякий раз кажется, что я говорю не то, что нужно.

Положение сахалинских детей и подростков я постараюсь описать подробно. Оно необычайно. Я видел голодных детей, видел тринадцатилетних содержанок, пятнадцатилетних беременных. Проституцией начинают заниматься девочки с 12 лет <...> Церковь и школа существуют только на бумаге, воспитывают же детей среда и каторжная обстановка» (П. IV, 167–168).

И далее Антон Павлович обстоятельно рассказывает о судьбах сахалинских детей (встреча с десятилетним мальчиком в Верхнем Армудане, мать которого на Сахалин «за мужа пришла»; история пятилетней девочки, ехавшей на Сахалин с отцом-арестантом в ножных кандалах, который убил свою жену; сцена похорон «женщины свободного состояния», после которой осталось двое детей). Впоследствии эти истории найдут отражение в книге А.П. Чехова «Остров Сахалин».

Повидав на Сахалине океан человеческого горя, Антон Павлович понимал, что беде юных сахалинцев нельзя помочь в одиночку, частной благотворительностью, поэтому заключительные строки его письма звучат несколько категорично: «Решать детского вопроса, конечно, я не буду. Я не знаю, что нужно делать. Но мне кажется, что благотворительностью и остатками от тюремных и иных сумм тут ничего не поделаешь; по-моему, ставить важное в зависимость от благотворительности, которая в России носит случайный характер, и от остатков, которых никогда не бывает, – вредно. Я предпочел бы государственное казначейство» (П. IV, 169).

А.Ф. Кони вспоминал, как он дал Нарышкиной прочитать письмо А.П. Чехова и рассказал ей все то, что слышал от него о Сахалине. «Вскоре подросла и книга о Сахалине, – писал Кони. – Результатом всего этого было распространение деятельности Общества на Сахалин, где им было открыто отделение Общества, начавшее заведовать призреванием детей в трех приютах, рассчитанных на 120 душ. В 1903 году были выстроены новые приют и ясли на восемьдесят человек. Еще ранее на средства Общества был открыт на Сахалине Дом трудолюбия,

при деятельном и самоотверженном участии сестры милосердия Мейер. В Доме работали от 50 до 150 человек, и при нем была учреждена вечерняя школа грамотности. Обществом попечения был задуман ряд коренных реформ положения семейств ссыльных на острове, составлены по этому поводу обстоятельные записки, и Нарышкиной было обещано внимательное и сочувственное отношение к намеченным в записке мерам при обсуждении последней в предположенном особом совещании министров...» [Кони 1989: 465]

А.Ф. Кони высоко оценил книгу А.П. Чехова «Остров Сахалин», а также гражданский подвиг ее автора, отважившегося отправиться в далекий и опасный путь, чтобы познакомиться с так называемой сахалинской колонизацией, с условиями содержания заключенных в тюрьмах. «Нужна была решимость талантливого и сердечного человека, отзывчивую душу которого манила и тревожила мысль узнать и поведать о том, что происходит не на сказочном «море-окиане, на острове Буяне», а в далекой и отрезанной от материка области, где под железным давлением закона и произволом его исполнителей влачат свою страдальческую жизнь сотни людей, сдвинутых вместе без различия индивидуальности, бытовых привычек и душевных свойств. Эту задачу взял на себя А.П. Чехов, – писал А.Ф. Кони. – Он предпринял, с целью изучения этой колонизации на месте, тяжелое путешествие, сопряженное с массой испытаний, тревог и опасностей, отразившихся губительно на его здоровье. Результат этого путешествия – его книга о Сахалине – носит на себе печать чрезвычайной подготовки и беспощадной траты автором времени и сил. В ней, за строгой формой и деловитостью тона, за множеством фактических и цифровых данных, чувствуется опечаленное и негодующее сердце писателя. Эта печаль слышится в разочаровании главной целью путешествия – изучения колонизации, ибо на Сахалине никакой колонизации не оказывается, так как она убита именно тюрьмой со всеми ее характерными у нас свойствами, переплывшими с материка и твердо осевшими на острове, не приспособленным ни в географическом, ни в климатическом отношении к земледелию» [Кони 1989: 459–460].

«Вторая значительная линия в знакомстве Чехова с А.Ф. Кони, – как небезосновательно считает исследователь А.М. Долотова, – связана с постановкой “Чайки” в Александринском театре» [Долотова 1996: 185].

Действительно, А.Ф. Кони, выросший в литературной среде, где читалось высокое сценическое искусство (отец его, Федор Алексеевич

Кони, был прекрасным драматургом, мастером водевильного жанра и театральным критиком), являлся большим поклонником театрального искусства, блестящим литератором и тонким ценителем литературного творчества. Присутствуя 17 октября 1896 года на первом представлении пьесы «Чайка» А.П. Чехова, А.Ф. Кони не смог не увидеть достоинств этого произведения и не оценить драматургический талант писателя, что становится особенно ясным при чтении его воспоминаний. «Сверх всякого ожидания, на первом представлении образ подстреленной “Чайки” прошел мимо зрителей, оставив их равнодушными, – с горечью писал Кони, – и публика с первого же действия стала смотреть на сцену с тупым недоумением и скукой. Это продолжалось в течение всего представления, выражаясь в коридорах и фойе пожатием плеч, громкими возгласами о нелепости пьесы, о внезапно обнаружившейся бездарности автора и сожалениями о потерянном времени и обманутом ожидании» [Кони 1989: 466].

А.Ф. Кони вернулся домой «в негодовании на публику за ее непонимание прекрасного произведения» и в грустных раздумьях о том, как это отразится на состоянии здоровья Антона Павловича. Приняв близко к сердцу неудачу автора, Анатолий Федорович с болью думал о том, что суждено было пережить автору, если он был в театре, или, если отсутствовал, что ему еще придется «перечувствовать, когда “друзья” (как известно, это одна из их специальных обязанностей, исполняемая с особой готовностью) донесут ему о давно неслышанном провале его пьесы». «Мне хотелось сказать ему несколько одобрительных слов и показать тем, что не вся публика грубо и непродуманно ополчилась на его творение и что в ней, вероятно, есть немало людей, оценивших его талант и в “Чайке”, – вспоминал Анатолий Федорович. – Ночью я написал письмо Чехову, в котором, если не ошибаюсь, говорил об этих двух фактах, а когда утром прочел в нескольких газетах рецензию на «Чайку» с прямым злоречием, умышленным непониманием или лукавым сожалением о том, что талант автора явно потухает, я поспешил отправить мое письмо» [Кони 1989: 466–467].

В тяжелые для писателя дни А.Ф. Кони обратился к нему со словами поддержки и участия: «Многоуважаемый Антон Павлович, – писал он. – Вас, быть может, удивит мое письмо, но я, несмотря на то, что утопаю в работе, не могу отказаться от желания написать Вам по поводу Вашей “Чайки”, которую я, наконец, удосужился видеть. Я слышал (от Савиной), что отношение публики к этой пьесе Вас очень огорчило... Позвольте же одному из этой публики, – быть может,

профану в литературе и драматическом искусстве, – но знакомому с жизнью по своей служебной практике, – сказать Вам, что он благодарит Вас за глубокое наслаждение, данное ему Вашей пьесой. “Чайка” – произведение, выходящее из ряда по своему замыслу, по новизне мыслей, по вдумчивой наблюдательности над житейскими положениями. Это сама жизнь на сцене, с ее трагическими союзами, красноречивым бездумьем и молчаливыми страданиями, – жизнь обыденная, всем доступная и почти никем не понимаемая в ее внутренней жестокой иронии, – жизнь до того доступная и близкая нам, что подчас забываешь, что сидишь в театре, и способен сам принять участие в происходящей перед тобою беседе. И как хорош конец! Как верно житейски то, что не она, чайка, лишает себя жизни (что непременно заставил бы ее сделать заурядный драматург, бьющий на слезливость публики), а молодой человек, который живет в отвлеченном будущем и «ничего не понимает», зачем и к чему все кругом происходит. И то, что пьеса прерывается внезапно, оставляя зрителя самого дорисовывать себе будущее – тусклое, вялое и неопределенное, – мне очень нравится. Так кончаются или, лучше сказать, обрываются *этические* произведения.

<...> Вы, быть может, все-таки удивленно пожмете плечами. Какое Вам дело до моего мнения – и зачем я все это пишу. А вот зачем: я люблю Вас за те минуты душевных движений, которые мне доставили и доставляют Ваши сочинения, – и хочу издалека и наудачу сказать Вам слово сочувствия, быть может, Вам вовсе и ненужное. Преданный Вам А. Кони» [Переписка А.П. Чехова 1996: 188–189].

Письмо А.Ф. Кони глубоко тронуло Антона Павловича. «На фоне неумелых утешений, – замечает А.М. Долотова, – письмо Кони Чехову явилось как редкий дар судьбы. Кони не высказывает соболезнований, он пишет о достоинствах пьесы, о новаторстве Чехова-драматурга, обнаруживая незаурядный талант и проницательность театрального критика, он утверждает, таким образом, автора в сознании собственной правоты, помогая ему пережить временную неудачу. Чехов понял то обостренное восприятие его душевного состояния, которое толкнуло Кони написать это письмо, и навсегда сохранил признательность к нему» [Долотова 1996: 184].

А тогда Антон Павлович написал своему неожиданному корреспонденту: «Многоуважаемый Анатолий Федорович, Вы не можете себе представить, как обрадовало меня Ваше письмо. Я видел из зрительной залы только два первых акта своей пьесы, потом сидел за кулисами и все время чувствовал, что “Чайка” проваливается. После спектакля,

ночью и на другой день, меня уверяли, что я вывел одних идиотов, что пьеса моя в сценическом отношении неуклюжа, что она неумна, непонятна, даже бессмысленна и проч. и проч. Можете вообразить мое положение – это был провал, какой мне даже не снился! Мне было совестно, досадно, и я уехал из Петербурга, полный всяких сомнений. Я думал, что если я написал и поставил пьесу, изобилующую, очевидно, чудовищными недостатками, то я утерял всякую чуткость, и что, значит, моя машинка испортилась вконец. Когда я был уже дома, мне писали из Петербурга, что 2-е и 3-е представление имели успех; пришло несколько писем, с подписями и анонимных, в которых хвалили пьесу и бранили рецензентов, я читал с удовольствием, но все же мне было и совестно и досадно, и сама собою лезла в голову мысль, что если добрые люди находят нужным утешать меня, то, значит, дела мои плохи. Но Ваше письмо подействовало на меня самым решительным образом. Я Вас знаю уже давно, глубоко уважаю Вас и верю Вам больше, чем всем критикам, взятым вместе, – Вы это чувствовали, когда писали Ваше письмо, и оттого оно так прекрасно и убедительно. Я теперь покоен и вспоминаю о пьесе и спектакле уже без отвращения. <...> Позвольте поблагодарить Вас за письмо от всей души. Верьте, что чувства, побуждавшие Вас написать мне его, я ценю дороже, чем могу выразить это на словах, а участие, которое Вы в конце Вашего письма называете “ненужным”, я никогда, никогда не забуду, что бы ни произошло. Искренно Вас уважающий и преданный А. Чехов» (П. VI, 223).

Четыре года спустя, 24 ноября 1900 года, А.Ф. Кони писал А.П. Чехову, отзываясь на его только что увидевшую свет повесть «В враге»: «Нужно ли говорить Вам, что я читал и перечитывал «В враге» с восхищением? Мне кажется, что это лучше всего, что Вы написали, что это – одно из глубочайших произведений русской литературы. Как бы хотелось мне когда-нибудь повидаться с Вами на свободе, вдали от суеты – и наговориться “вслась”... Искренно Вам преданный А. Кони» [Переписка А.П. Чехова 1996: 191].

Это желание Анатолия Федоровича исполнилось: еще одна встреча и, вероятно, последняя, А.П. Чехова и А.Ф. Кони состоялась в апреле 1901 года, во время пребывания последнего в Ялте.

От внимательного взора Кони не ускользнули ни «задумчивый... вид» хозяина Белой дачи, ни его «выразительное молчание», ни «безнадежность, часто сквозившая в его умных глазах, и неожиданные задумчивые паузы в разговоре», которые неумолимо давали понять, что Антон Павлович предчувствует свой «неотразимо близкий конец».

Они часто встречались, разговаривали, иногда к ним присоединялся Миролюбов (литератор, редактор «Журнала для всех»). «Чехова очень интересовали мои личные воспоминания и психологические наблюдения из области свидетельских показаний, – вспоминал об этих встречах А.Ф. Кони. – Однажды, по поводу лжи в их показаниях, я привел несколько интересных житейских примеров “мечтательной лжи”, в которой человек постепенно переходит от мысли о том, *что могло бы быть* к убеждению, что оно *должно было* быть, а от этого к уверенности, что оно *было*, – причем на мое замечание, что я подмечал этот психологический процесс в детях, он сказал, что то же бывает с некоторыми очень впечатлительными женщинами. С большим вниманием слушал он также рассказы о виденных мною житейских драмах и иронии судьбы, которая в них часто проявлялась» [Кони 1989: 469].

25 мая 1901 г. состоялось венчание А.П. Чехова с артисткой Художественного театра Ольгой Леонардовной Книппер. И на это важное событие в жизни писателя отозвался А.Ф. Кони. Уже 29 мая он писал Антону Павловичу: «Вчерашний № “Русских ведомостей” принес известие о Вашем браке. Я познакомился зимою с Вашею супругою (мы обедали вместе у Картавцевых) и обязан ей минутами самого высокого художественного наслаждения, испытанного мною при виде ее игры в “Дяде Ване” и в “Трех сестрах”. От всей души желаю Вам и ей полного, безоблачного счастья – и молю судьбу укрепить Ваше здоровье. Крепко жму Вашу руку. Преданный Вам А. Кони» [Переписка А.П. Чехова 1996: 192].

Известен и ответ Антона Павловича, где вдруг неожиданно зазвучали оптимистичные ноты: «В последнее время в Ялте я сильно покашливал и, вероятно, лихорадил. В Москве доктор Щуровский – очень хороший врач – нашел у меня значительные ухудшения; прежде у меня было притупление только в верхушках легких, теперь же оно спереди ниже ключицы, а сзади захватывает верхнюю половину лопатки. Это немножко смутило меня, я поскорее женился и поехал на кумыс. Теперь мне хорошо, прибавился на 8 фунтов – только не знаю от чего, от кумыса или от женитьбы. Кашель почти прекратился. Ольга шлет Вам привет и сердечно благодарит. В будущем году, пожалуйста, посмотрите ее в “Чайке” (которая пойдет в Петербурге) – там она очень хороша, как мне кажется. От всей души желаю Вам здоровья и всего, всего хорошего. Искренно преданный А. Чехов» [Переписка А.П. Чехова 1996: 193].

Комментируя это письмо Чехова в своих воспоминаниях, Анатолий Федорович с пронзительной болью писал: «Улучшение здоровья Антона Павловича было, однако, непродолжительным, и по мере роста его славы, как выдающегося и любимого писателя, уменьшались его силы и подступала смерть. Она пришла к нему в далеком Баденвейлере, во время страстных порывов вернуться в Россию, куда его постоянно тянуло. Судьба с обычной жестокостью относительно выдающихся русских людей не дала ему увидеть родину, за которую и с которой он столько болел душой, и равнодушно приютила в недрах чужой земли его горячее русское сердце» [Кони 1989: 470].

Да, эти два замечательных человека своей эпохи – Антон Павлович Чехов и Анатолий Федорович Кони – не были близкими друзьями. Однако стремление их к общению было всегда обоюдным, само общение – интересным и познавательным для каждого. Но во имя справедливости следует сказать, что, будучи старшим по возрасту, Анатолий Федорович Кони всегда находил возможность поддержать своего молодого талантливый современника, вовремя протянуть ему дружескую руку и найти добрые слова утешения и человеческого участия.

Литература

1. Долотова А.М. А.П. Чехов и А.Ф. Кони // Переписка А.П. Чехова: в 3 тт. Т. 2. М., 1996.
2. Кони А.Ф. Воспоминания о русских писателях. М., 1989.
3. Переписка А.П. Чехова: в 3 тт. Т. 2. М., 1996.

Е.И. Савченко (Ростов-на-Дону)

**СООТНОШЕНИЕ «ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ-ПЕРСОНАЖ»
В РАССКАЗАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
«МАЛЬЧИК У ХРИСТА НА ЕЛКЕ» И А.П. ЧЕХОВА
«СПАТЬ ХОЧЕТСЯ»**

Литературный нарратив как письменное повествование любого жанра [Леонтьева 2005] нельзя рассматривать как традиционный речевой акт, подразумевающий одновременное говорение адресантом и восприятие адресатом текста. Е.В. Падучева выделяет неполноценность коммуникативной ситуации, то есть отсутствие прямого контакта автора литературного произведения как субъекта речи и читателя как адресата в качестве одного из ключевых критериев отличия непосредственного речевого общения и литературного нарратива как коммуникативных ситуаций [Падучева 1996].

Место субъекта речи в структуре коммуникации в некоторой степени восполняет нарратор – повествователь либо рассказчик. Соответственно, текст литературного произведения формально можно представить как речевой акт «повествователь/рассказчик → читатель», а не «автор → читатель».

Следует отметить различия в значении двух русскоязычных терминов, примерно соответствующих принятому в европейской традиции «нарратор», отмеченные Вольфом Шмидом. Рассказчик, как правило, присутствует в тексте открыто, ведет повествование от первого лица и вносит в текст большую долю субъективизма, чем имплицитно присутствующий, «растворенный в тексте» повествователь [Шмид 2003: 64–65]. Е.В. Падучева также указывает на противопоставление «всезнающего и прагматически мотивированного повествователя» [Падучева 1996: 205]. Автор работы использует термины *дизгетический* (персонифицированный, непосредственно участвующий в описываемых событиях либо имеющий к ним какое-либо отношение)

и *экзегетический* (дистанцированный от конструируемого автором мира, «всезнающий») [Там же]. Ряд терминологических оппозиций можно продолжить следующими принятыми в нарративной типологии обозначениями ипостасей, принимаемых нарратором в зависимости от нарративного типа конкретного текста: «актор – ауктор», соответствующие акториальному (персонажному) и аукториальному типам повествования [Ильин, Цурганова 1999].

Рассматриваемые нами тексты произведений Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» и А.П. Чехова «Спать хочется» имеют характерное типологическое сходство – персонажи их, являясь детьми (семи и тринадцати лет соответственно), противопоставлены автору по возрасту и, следовательно, психологическим особенностям.

Однако нельзя сказать, что Достоевский или Чехов предоставляли возможность повествовать самому персонажу-ребенку, таким образом ограничивая круг изображения его восприятием; также неверно считать, что персонажи исследуемых рассказов воспринимаются исключительно взглядом «извне», что внутренний мир ребенка видится нам только по догадкам экзегетического повествователя – взрослого.

В текстах произведений Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова можно с разной степенью очевидности выделить экзегетического повествователя (ауктора). В рассказе «Мальчик у Христа на елке» речь нарратора-«романиста» обрамляет рассказ о мальчике, придуманном или увиденном во сне взрослым человеком. Здесь повествователь персонифицирован, он упоминает о себе, описывает род своих занятий и свои действия: «Перед елкой и в самую елку перед рождеством я все встречал на улице, на известном углу, одного мальчишку, никак не более как лет семи» [Достоевский 1982: 457].

В рассказе А.П. Чехова повествователь не персонифицирован, он скрыт достаточно тщательно, и его сторонний взгляд проявляется только в двух случаях: в самом начале рассказа и в конце: «Нянька Варька, девочка лет тринадцати, качает колыбель» (С. VII, 7), «Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...» (С. VII, 12). Приблизительность определения возраста и фраза «спит, как мертвая» указывают на наличие взгляда со стороны, следовательно – ауктора.

Не сливаясь с персонажами и не делая их единственными рассказчиками, повествователи, тем не менее, приближаются к ним больше, чем это может себе позволить ауктор. Несколько особенностей, характерных для обоих рассматриваемых текстов, указывают

на достаточно сложное и неоднозначное соотношение нарратора и центрального персонажа в рассматриваемых нами произведениях Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова.

Одной из таких особенностей является специфика употребления временных форм глаголов в текстах.

В рассказе Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» употребление прошедших временных форм чередуется с употреблением форм настоящего времени: «...*был* в подвале мальчик... Этот мальчик *проснулся* утром в сыром и холодном подвале. Одет он *был* в какой-то халатик и *дрожал*» [Достоевский 1982: 458]; «Вот и опять улица, – ох какая широкая! Вот здесь так раздавят наверно; как они все *кричат, бегут* и *едут*, а свету-то, свету-то!» [Достоевский, 1982: 460]. Прошедшее время глаголов в первом приведенном отрывке свидетельствует, с учетом упомянутых особенностей, о том, что нарратор сознательно дистанцирует свое пространство-время от пространства-времени персонажа, являющегося для повествователя «условной темпоральностью». Соответственно, использование настоящего времени указывает на совпадение временных координат персонажа и нарратора: «сейчас» ребенка-персонажа – это одновременно «сейчас» повествователя, а поскольку у мальчика нет персонифицированного спутника, следовавшего за ним и бывшего свидетелем его действий, логично предположить, что это угол зрения самого персонажа.

Можно привести дополнительные доказательства приведенным заключениям. Первый из приведенных отрывков – слова повествователя, отграниченного от персонажа; об этом свидетельствует приблизительное определение возраста ребенка и замечание по поводу его одежды «какой-то халатик», говорящее о взгляде со стороны. Второй отрывок – слова самого ребенка, непосредственного участника событий, описывающие его эмоциональные реакции («ох, какая широкая!», «ух, какое большое стекло», «а свету-то, свету-то!»).

Помещая точку зрения на шаткую грань между внешним повествователем и рассказчиком-ребенком, более того, заставляя эту точку постоянно колебаться, Достоевский, тем не менее, ведет повествование от третьего лица; мальчик нигде не становится персонифицированным, *сознательным* «я»-повествователем. В данном случае слишком сильное смещение точки зрения в сторону персонажа не позволило бы писателю передать ощущение трагизма детской судьбы, которое детской психикой просто не было бы адекватно воспринято.

В рассказе А.П. Чехова «Спать хочется» повествование ведется от третьего лица, однако в настоящем времени, что также свидетельствует о слиянии угла зрения повествователя и персонажа. Более того, в поле зрения читателя попадают те фрагменты реальности, которые могут быть восприняты ребенком: комната с колыбелью, потом сны, которые видит Варька, задремав, потом видения из прошлого.

Единственная фраза в ткани восприятия персонажа намекает на присутствие «третьего лица» – повествователя: «Боль [Ефима Степанова] так сильна, что он не может выговорить ни одного слова...» (С. VII, 8). Здесь повествователь проникает в восприятие другого, нежели Варька, персонажа, не отгораживая сознание отца девочки от угла зрения нарратора маркерами неуверенности, догадки и т.п.

Три кратких мгновения позволяют читателю краем глаза увидеть тень повествователя – взрослого человека, с болью взирающего на судьбу своей маленькой героини – за тщательно, выпукло прописанным образом центрального персонажа.

Еще одна особенность, значительная для соотношения персонажа и повествователя, – специфика передачи особенностей восприятия героев. В данном случае противопоставление ребенка (персонажа) и взрослого (повествователя) представляется нам четко разграниченным.

В рассказе Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» можно проследить разницу в восприятии персонажем и повествователем-ауктором окружающего мира. Повествователь («романист», как он сам себя называет), прежде чем перейти к истории о конкретном ребенке, ведет панорамное повествование (термин П. Лаббока) о бездомных детях, анализирует и сопоставляет свои впечатления: «Таких, как он, множество, они вертятся на вашей дороге и завывают что-то заученное; но этот не завывал и говорил как-то невинно и непривычно и доверчиво смотрел мне в глаза, – стало быть, лишь начинал профессию» [Достоевский 1982: 457]. Персонаж же, будучи маленьким мальчиком, не мыслит абстрактно, и в простых умозаключениях часто ошибается: «Ощупав лицо мамы, он подивился, что она совсем не двигается и стала такая же холодная, как стена. “Очень уж здесь холодно”, – подумал он...» [Достоевский 1982: 459]. Впечатления мальчика от людной улицы обрывочны, он выхватывает детали, не в силах составить общую картину. Удивительно, как Ф.М. Достоевский сумел психологически верно описать восприятие

шестилетнего ребенка: психологи выводят те же особенности восприятия детей дошкольного возраста (около пяти-шести лет) на примерах их деятельности: «При словесном описании они [дошкольники] называют только отдельные части и признаки, не связывая их между собой» [Мухина 1998: 187].

Героине рассказа А.П. Чехова Варьке тринадцать лет, то есть она находится в подростковом возрасте, а к этому времени у большинства людей формируются речь и основные психические функции (восприятие, память, мышление), очень близкие к функциям взрослого [Мухина 1998]. Вместе с этим называются и характерные особенности мышления подростка, сильное развитие воображения: «... он [подросток] получает возможность вообразить все, что может случиться, – и очевидные, и недоступные восприятию события» [Мухина 1998: 392]. Свидетельства этому мы также можем найти в тексте рассказа: полусны-полувидения, которые мерещатся в дреме Варьке – и реальные картины ее прошлого, детально воссозданные и дополненные ее мыслями и чувствами, и символические картины – не могли бы, по нашему мнению, быть так ярки и подробны в воображении ребенка помладше.

Сложная и неоднозначная структура повествования в рассмотренных нами текстах полностью обоснована замыслом авторов и является одним из важных средств его воплощения в каждом из исследованных текстов. Мастерство великих писателей при изображении персонажей-детей позволяет, максимально приближая угол зрения повествователя к углу зрения персонажа, показывая изнутри его внутренний мир с точностью до психологических особенностей, в то же время избежать ограниченности мира произведения, видимого исключительно с точки зрения ребенка.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. М., 1982.
2. Ильин И.П., Цурганова Е.А. Современное зарубежное литературоведение: энциклопедический справочник. М., 1999.
3. Леонтьева Е.А. Точка зрения в нарративе (на материале сопоставительного анализа современных русских коротких рассказов и их переводов на немецкий язык). Автореферат... канд. филол. наук. Тюмень, 2005.
4. Мухина В.С. Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество: Учебник для студ. вузов. М., 1998.

5. Падучева Е.В. Семантика нарратива: Язык художественной литературы как предмет лингвистики // Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива). М., 1996.
6. Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Н.Н. Скворцова (Минск, Беларусь)

ТЕКСТООБРАЗУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ ПОБУЖДЕНИЯ К ДЕЙСТВИЮ В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА

В современном русском языке имеются разнообразные средства выражения побуждения к совершению/несовершению действия: глаголы в повелительном, сослагательном и (реже) изъявительном наклонениях, инфинитивы; междометия и др.

В обыденной речи говорящий использует те или иные средства выражения побуждения к действию, как правило, только с одной целью: заставить собеседника в той или иной форме сделать (не сделать) что-либо. Между тем в художественном тексте разнообразные средства выражения побуждения к действию, как и другие языковые средства, связаны с интегральным совокупным качеством литературного произведения – художественностью. Следовательно, средства выражения побуждения к действию не могут быть эстетически инертными – они выполняют в художественном тексте особые функции.

Специфика литературного произведения как художественной целостности, с одной стороны, и широкий спектр значений и коннотаций, выражаемых языковыми средствами побуждения к действию (просьба, совет, предложение, приказ, команда, распоряжение, приглашение и т.д.), с другой, определяют одну из важнейших функций данных языковых средств в художественном тексте: они раскрывают образы, делают очевидными сущностные черты характера персонажей, углубляют характеристики последних.

Убедительно раскрыть текстообразующий потенциал языковых средств выражения побуждения к действию позволяет художественная проза А.П. Чехова – писателя, чье творчество стало классикой не только русской, но и мировой литературы. Критики

не раз отмечали, что произведения А.П. Чехова не укладываются в традиционные жанровые рамки: он сочинял рассказы, в которых находили черты романа; короткие повести, которые называли рассказами; и пьесы, похожие на повести. Индивидуальная художественно-стилистическая система А.П. Чехова представляет собой своеобразную систему координат, соположение и взаимоотношения художественных элементов которой еще долго будут требовать всестороннего и глубокого изучения.

Уже в его ранних рассказах, в частности, в рассказах «Радость» и «Хамелеон», языковые средства выражения побуждения, в особенности глаголы в форме повелительного наклонения, являющиеся ядром категории императивности, не только несут изобразительно-выразительную нагрузку, но и становятся узловыми пунктами сюжетно-композиционного построения рассказов, своеобразными «скрепами» отрезков текстовой ткани.

При сопоставлении двух названных произведений легко заключить, что в рассказе «Хамелеон» значительно больше (почти в два раза) примеров выражения прямого побуждения к действию, причем А.П. Чехов существенно расширяет в рамках одного рассказа диапазон лексико-грамматических средств, выражающих побуждение. Так, если речь одного из персонажей, «золотых дел мастера» Хрюкина, характеризуют такие высказывания, как *Не пуцай! Пуцай заплатят! А ежели я вру, так пуцай мировой рассудит!*, то речь главного персонажа, полицейского надзирателя Очумелова, отличается гораздо большим разнообразием средств выражения побуждения к действию. Например: *Пора обратить внимание на подобных господ, не желающих подчиняться постановлениям! Елдырин, узнай, чья это собака, и составляй протокол! А собаку истребить надо. Сними-ка, Елдырин, с меня пальто! Не рассуждать! Нужно проучить! Надень-ка, брат Елдырин, на меня пальто... Ты, Хрюкин, пострадал и дела этого так не оставляй! Истребить, вот и все. А ты, болван, опусти руку! Поди-ка, милый, сюда!* и др. Неоднократное переключение его речи с глаголов в форме повелительного наклонения с частицей *-ка*, используемой для смягчения повеления, и без нее на категоричные, «жесткие» инфинитивы (и наоборот) позволяет автору без эксплицитных характеристик и дополнительных художественных деталей обнажить натуру персонажа, указав на сущностные черты его характера. Речь Очумелова становится иллюстрацией, подтверждением той оценки, которую дал персонажу автор и о которой заявлено уже в названии рассказа: хамелеон.

Рассказ «Радость» чрезвычайно интересен с точки зрения сюжетно-композиционного развертывания. Герой рассказа, Митя Кулдаров, снова и снова пытается показать родителям, где нужно читать о нем в газетной заметке: *Вы поглядите! Поглядите! Читайте! Читайте же! Дальше! Продолжайте! Слушайте! Дальше! Вы дальше читайте!* Движущими силами сюжета становятся языковые средства, выражающие побуждение к чтению. Внимание читателя задерживается на некоторое время, а затем вновь перемещается от абзаца к абзацу, от страницы к странице. Именно с помощью средств, выражающих побуждение к действию, преодолевается некоторая фрагментарность сюжета, действие последовательно продвигается вперед, повествование наполняется динамикой, складывается целостная картина, задуманная и художественно решенная автором. Данные языковые средства раскрывают внутреннюю форму текста (тему, авторский замысел), организуют его внешнюю форму (композицию) и обеспечивают необходимый автору юмористический эффект.

В «Палате № 6» средства выражения побуждения к действию непосредственно оформляют кульминационный момент повествования, в котором презрение и гнев доктора Рагина наконец-то находят выход:

Он [Андрей Ефимыч] хотел продолжать мягко и вежливо, но против воли вдруг сжал кулаки и поднял их выше головы.

– Оставьте меня! – крикнул он не своим голосом, багровея и дрожа всем телом. – Вон! Оба вон, оба!

Михаил Аверьяныч и Хоботов встали и уставились на него сначала с недоумением, потом со страхом.

– Оба вон! – продолжал кричать Андрей Ефимыч.

В художественном тексте средства выражения побуждения к действию служат яркой речевой характеристикой персонажей, а также обеспечивают связность, последовательность, завершенность, т.е. цельность текста. Данные языковые средства, будучи эстетически нагруженными элементами целостной системы художественного произведения, не только наделяются «образным значением», но и выполняют «структурно-композиционную роль в “перспективе целого”» [Новиков 1988: 104], оказываются значимыми текстообразующими компонентами.

Литература

1. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. М., 1988.

Т.В. Скрипка (Таганрог)

**ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ В ПЬЕСЕ
А.Н. АРБУЗОВА «ТАНЯ»**

А.Н. Арбузов считал автора «Вишневого сада» своим учителем. Действительно, подтекст, зеркальность сюжета, эмоциональный психологизм пьес драматург унаследовал у А.П. Чехова. Еще К.Л. Рудницкий отметил: «Чеховские мотивы действительно мощно звучат у Арбузова» [Рудницкий 1961: 223]. Перекликаются с высказываниями Чехова и некоторые размышления драматурга XX века. Так, Б.С. Бугров приводит следующую мысль Арбузова: «Человек, недовольный собой, приходящий в отчаяние от собственного несовершенства, с кровью и яростью освобождающийся от рабского в своей душе. И человек, довольный собой, не видящий своей гибели, человек, бодро и уверенно идущий к своему ничтожному концу, – вот драматические фигуры, тревожащие сейчас мое воображение» [Бугров 1982: 5]. Что это, если не типичные чеховские характеры – романтики, Дон-Кихоты и духовные мещане?

В юношеской пьесе Чехова «Безотцовщина» исследователи усматривают матрицу сюжетов всей его драматургии. Подобная история произошла и с первой творческой удачей Арбузова. По собственному признанию, во всех последовавших за «Таней» (1938) пьесах автор видит «просто акты одной драмы» [Крымова 1969: 17]. Н. Туровская пишет о драматурге: «Он жалеет своих героев совсем по-чеховски» [Туровская]. Однако в трактовке исследовательницей характера главной героини с ней нельзя согласиться. В Тане она отмечает только положительные качества: «нерастраченную детскость, доверчивую наивность... трогательную житейскую незащищенность» [Там же]. Сам же автор не мог смириться с идеализацией своей героини исполнительницей этой роли М. Бабановой. К. Рудницкий считал, что «Арбузов был до конца жесток к Тане» [Рудницкий 1961: 249].

Исследователи видят истоки сюжета и образов пьесы в драмах Г. Ибсена (например, в «Пер Гюнте» Сольвейг появляется на лыжах, как и Таня; Нора строит свой «кукольный дом») и повестях Дж. Лондона. Сильны у Арбузова также пушкинские аллюзии. Так, действующие лица «Тани» носят имена героев «Пиковой дамы» и романа в стихах. Таня собирается слушать в театре оперу «Евгений Онегин», увертюру из нее передают по радио в конце первой картины. Но в большей степени пьеса Арбузова все-таки связана с традициями Чехова.

Чеховские мотивы развиваются в первой же картине пьесы, когда, встречая Германа, Таня забирается в шкаф и представляет собаку. Муж игриво спрашивает: «Вы уверены, что не кусаетесь, уважаемая собака?». Таня кокетливо отвечает: «Я даю честное собачье слово» [Арбузов 2000: 636]. Образ шкафа и обращение «собака» указывают на прямую связь с чеховской драматургией и эпистолярным.

Арбузовская Таня, несмотря на женское обаяние, совмещает в себе черты таких чеховских героинь, как Попрыгунья и Душечка. Ради мужа она уходит из мединститута, чтобы делать ему чертежи (Герман проектирует новую дорогу для сибирского прииска). Даже ребенок, по убеждению героини, может помешать семейной гармонии: «Нет, Герман, нет. Только ты и я. А тогда нас будет целых трое. Ты будешь его любить, а я ни с кем не хочу делить твоей любви» [Арбузов 2000: 644]. Полная поглощенность своим чувством к мужу и нежелание делить его даже с ребенком раскрывает «душечкину» натуру Тани. Вспомним авторскую характеристику Ольги Семеновны: «Она постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого» (С. 10, 103), «Какие мысли были у мужа, такие и у нее» (С. 10, 106).

Герман настаивает на том, чтобы у Тани была своя жизнь. Героиня убеждена в обратном: «Ведь я люблю тебя, а любить – значит забыть себя, забыть ради любимого. Целые ночи я готова сидеть над твоими чертежами, потому что твои работы стали моими, потому что ты – это я» [Арбузов 2000: 639]. В ответ она слышит реплику мужа: «Но ведь ты не можешь вечно жить моей жизнью. Пойми, это скучно, Таня!» [Там же]. «В любовном дуэте голоса Тани и Германа то и дело расходятся. Одну и ту же мелодию любви они ведут по-разному» [Рудницкий 1961: 232].

Однако в характере главной героини заметны черты другой чеховской Ольги. Так же, как Попрыгунья, Таня мечтает о славе мужа: «Я знала... Я говорила тебе... Ты, ты – самый талантливый!» [Арбузов 2000: 643]. «Она немного музыкант, немного чертежник и немножко

доктор, но в общем – ничего», – говорит Герман о своей жене. О своей героине Ольге Ивановне Чехов пишет: «Она пела, играла на рояли, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях <...> Она боготворила знаменитых людей, гордилась ими и каждую ночь видела их во сне» (С. 8, 10).

Конечно, арбузовская героиня более глубока, деликатна, поэтична. К.Л. Рудницкий пишет об этом: «Ее драма – это драма дисгармонии, драма исключительности, драма категорического предпочтения одного другому» [Рудницкий 1961: 243]. Видя зарождающееся между Германом и директором прииска «Роза» Марией Шамановой чувство, Таня уходит из дома. У нее рождается сын, которого героиня Арбузова называет так, как мечтал муж, – Юрой. Для нее начинается новая жизнь. Таня поглощена материнство, не замечает безденежья, снимает комнату на окраине Москвы. Теперь ребенок становится для Тани центром мира: «Юрик – мой, только мой!.. И никакого отца нет, он даже не знает, и...и не надо об этом говорить, бабушка!» [Арбузов 2000: 656]. Однако в ее мир приходит горе – от дифтерита умирает любимый сын (вспомним судьбу Дымова). Это заставляет героиню закончить обучение в мединституте и поехать врачом на прииски. Так начинается ее третья жизнь и новая привязанность, как у Душечки (отметим также сходный у обоих авторов мотив чужого ребенка).

Когда-то Таня заблудилась, гуляя на лыжах в Сокольниках. В Сибири она совершает подвиг, пройдя на лыжах тридцать километров в пургу к больному ребенку. По стечению обстоятельств им оказывается сын Шамановой и Германа, тоже Юрка. Героиня дарит новую жизнь не только себе, но и спасенному ребенку. В открытом финале присутствует намек на возможное счастье с Игнатовым.

Важную смысловую нагрузку несет и музыкальное оформление. Это мелодии музыкального ящика (подарок Германа), звон разбитой рюмки (чеховская деталь), звуки веселой польки в начале действия, балалайки, пианино, на котором играет Таня, песенка Миньоны из детства, звук басовой струны, которую трогает гость Балашовых, сибирская песня в исполнении хора мужских голосов, вальсы уличного радио, гаммы в маленьком деревянном домике и гитарные переборы, шотландская песня Бетховена, ставшая леймотивом пьесы:

Милее всех был Джеми, мой Джеми любимый.

Одним пороком он страдал, что сердца женского не знал,
Лукавых чар не понимал, увы, мне жаль, мне жаль...

[Арбузов 2000: 641].

Ее сюжет перекликается с историей взаимоотношений героев. Дуся при встрече рассказывает, что дом Германа без Тани стал нем: ветер порвал антенну радио, пианино отдали. Без музыки не может заснуть в Сибири на заимке Васин, и Таня наигрывает знакомую мелодию на пианино. Важную символическую функцию получает и домашний питомец Тани и Германа, вороненок Семен Семенович, отпущенный на волю в канун первого мая. Героиня приобретает нового «Семена Семеновича» в финале – им окажется Игнатов. Намек на судьбу героини слышится в словах Шамановой: «Право, лучше выпустить его на волю...» [Арбузов 2000: 641], ведь в комнате он не научится летать (вспомним метафорические образы птиц у Чехова).

Но не только Таня начинает в пьесе новую жизнь. Ее соперница Мария Шаманова когда-то участвовала в гражданской войне, но ее любимого убили басмачи. Она мечтает начать все сначала, и ей это удастся. Начинает новую жизнь и домработница Дуся, которая поступает на завод, а потом и в геологический институт, желая пойти по стопам Германа. Эволюция героинь соотносится с эпитафией из сонета Микеланджело Буонаротти: «...Так и я родился и явился сначала скромной моделью себя самого для того, чтобы родиться снова более совершенным твореньем...» [Арбузов 2000: 633]. Так в комедии Арбузова задается мотив двойничества, столь характерный для эстетики Чехова.

Молодая пара студентов, с которыми знакомится Таня, также дублирует главных героев. О Грищенко сказано: «Он пришел с девушкой, она ждала его на улице и думала, что он самый талантливый» [Арбузов 2000: 668]. Студенты приходят рассказать о своем счастье в тот момент, когда героиня теряет горячо любимого сына.

Поэтика драматургии Чехова перекликается со многими сценическими приемами Арбузова. Персонажи Арбузова повторяют стилистику диалогов чеховских героев. На желание Тани сообщить что-то важное Герман отвечает: «Я не желаю слушать твои глупости!» [Арбузов 2000: 649]. Важна также симметрия, зеркальность эпизодов первой и шестой картин «Тани». 14 ноября 1934 г. героиня появляется с лыжами в арбатской квартире после прогулки в счастливую пору их любви с Германом, а в 1938 г. – в Сибири перед Игнатовым, испытывая растерянность перед будущим.

Особую роль играет художественное время. Б. Минаев говорит о способности драматурга «лепить воздух времени из этих кусочков, фрагментов, из мусора, из ерунды, а значит, видеть время как пространство, как некую зримую структуру, которую можно брать

и легко, без напряжения и потуг, показывать» [Минаев 2008: 184]. Тania, как и чеховские героини, ностальгирует по прошлому: «Вот и кончилось детство: каток, школьная стенгазета, пионерский клуб и наш знаменитый шумовой оркестр» [Арбузов 2000: 639].

Мотив дороги (переездов, путешествий, поисков себя) также позволяет соотнести творчество обоих драматургов. Пятая картина пьесы Арбузова открывается сценой в зимовье, где мы встречаемся с Васиным, Таней и Игнатовым. И снова ситуации случайных, но знаковых встреч, попутчиков, эпизод с больной девочкой хозяйки зимовья, которая выздоравливает благодаря молодому врачу. Игнатов приглашает Танию в путь на санях. Герман еще в начале действия сетует, что замкнулся в арбатской квартире, а ведь все его детство прошло в переездах (как здесь не вспомнить чеховских скитальцев!). Друг Балашова Михей своими полными романтического пафоса монологами напоминает Гаева: «Братцы геологи! Неукротимые энтузиасты! Люди тридцатых годов! Молодые дубы Горного института – ныне разведчики и инженеры» [Арбузов 2000: 648].

Так же, как и в чеховской «Чайке», в «Тане» Арбузова используется прием «театра в театре». Жизнь активно вторгается в условное действие и перекликается с вымышленным сюжетом. На прииске «Роза» ставят самодеятельный спектакль «Чапаев». Самоотверженный поступок Тани соотносится с подвигами героя гражданской войны. Ее питомец – вороненок Семен Семенович – превращается в «черного ворона» из известной песни. Когда-то она увидела в газете курносую фотографию Шамановой, теперь она сама стала знаменитостью и героиней газетной статьи. Игнатов укрепляет веру Тани в себя: «Мне хочется одного: чтобы вы были счастливы. Постарайтесь быть сильной – вот и все. Ведь счастье – оно только сильному по плечу» [Арбузов 2000: 687].

Символичным становится подарок исполнителя роли Чапаева – экспериментальный огурец, выращенный в суровой Сибири, «самый дорогой трофей» Тани. Героиня преодолевает в себе черты Душечки и Попрыгуньи, начав через ломку души движение к цельному характеру пушкинской героини. Вместе с Игнатовым она отправляется на санях в путь под аккомпанемент снега: «Глядите, какой снег! Он будет лететь нам вдогонку, а мы, как в детстве, задерем головы и будем глотать его, как мороженое...» [Арбузов 2000: 694].

Продолжив традиции чеховского театра, Арбузов существенно меняет тональность своих пьес. Его персонажи романтизированы, а финалы оптимистичны. В жанровом отношении его драматические

произведения определяются как нравоучительные лирические мелодрамы. И. Василинина назвала их «письмами-откровениями, с которыми пятьдесят лет обращался Арбузов к своему зрителю» [Василинина 1986: 85].

Литература

1. Бугров Б. С. Драматургия: портреты современников. М., 1982.
2. Василинина И. Театр читает пьесу // Театр. 1986. № 7. С.79–87.
3. Арбузов А. Таня // Драма второй половины XX века / Сост., предисл. и коммент. О.Б.Кушлиной. М., 2000.
4. Крымова Н. Театр Арбузова // А. Арбузов. Драмы. М., 1969.
5. Минаев Б. Легкость Арбузова // Октябрь. 2008. № 12. С. 182–185.
6. Рудницкий К.Л. А. Арбузов // Рудницкий К.Л. Портреты драматургов. М., 1961. С.221–296.
7. Туровская Н. Мой Арбузов. URL: <http://www/ruscircus.ru/public/turovskay.shtm/>

О.В. Спачиль (Краснодар)

КУБАНЬ КАК МИФОЛОГЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА

Несмотря на территориальную близость, соседство Дона и Кубани, упоминания о кубанской земле в произведениях А.П. Чехова довольно редки.

Первый раз Кубань упоминается в ранней прозе – в рассказе «Барыня», опубликованном в 1882 году. Ситуация, в которую поставлен герой рассказа Степан, трагична. Степан не может противостоять похотливой настойчивости барыни, поскольку отец, в доме которого он живет с молодой женой и во власти которого находится, настаивает на том, чтобы он пошел в услужение. Доводы Степана о том, что грех («В церковь ходите, а греха не боитесь». С. I, 259), всерьез никто не воспринимает, поскольку все считают, что моральные устои не для них: «Бедному человеку ничего не грех» (С. I, 258).

«Любовь» с барыней переживается Степаном как продажа души нечистому и становится причиной тяжелых моральных страданий и для Степана, и для его беременной жены Марьи. Степан напивается в кабаке, устраивает там драку, бежит к дому отца, откуда накануне выгнали его Марью.

«При виде Марьи в взбудораженных и опьяненных мозгах Степана вдруг мелькнула светлая мысль...

Бежать отсюда, бежать подальше с этой бледной, как смерть, забитой, горячо любимой женщиной. Бежать подальше от этих извергов, в Кубань, например... А как хороша Кубань! Если верить письмам дяди Петра, то какое чудесное приволье на Кубанских степях! И жизнь там шире, и лето длинней, и народ удалее... На первых порах они, Степан и Марья, в работниках будут жить, а потом и свою земельку заведут. Там не будет с ними ни лысого Максима с цыганскими глазами, ни ехидно и пьяно улыбающегося Семена...» (С. I, 271).

Судьба избитой, измученной и исстрадавшейся Марьи оказывается той реальностью, о которую разбиваются мечты о привольной и счастливой жизни: «Но не тут-то было! Разлетелась в пух и прах Кубань...» (С. I, 271).

Второе по времени написания упоминание Кубани находим в драматическом этюде «На большой дороге» (1884). Непогода заставила многих путников остановиться на ночь в кабаке Тихона. Среди них – Егор Мерик, бродяга. Между ним, прохожим фабричным Федей и хозяином кабака завязывается разговор:

«Тихон. Куда нелегкая несет?

Мерик. В Кубань.

Тихон. Эва!

Федя. В Кубань? Ей-богу? (Приподнимается.) Славные места! Такой, братцы, край, что и во сне не увидишь, хоть три года спи! Приволье! Сказывают, птицы этой самой, дичи, зверья всякого и – боже ты мой! Трава круглый год растет, народ – душа в душу, земли – девать некуда! Начальство, сказывают... мне наемни один солдатик сказывал... дает по сто десятин на рыло. Счастье, побей меня бог!» (С. II, 189).

Кубань, как она описана Чеховым, меньше всего напоминает провинцию тогдашней России. И хороша эта земля, и вольна, и лето длинней, и трава на лугах не вянет, и народ там удалой, и нет там ни ссор («народ живет там душа в душу»), ни нищеты («земли... по сто десятин на рыло») – одним словом, «счастье»! Райское это место («что и во сне не увидишь, хоть три года спи!») находится не где-то за сотни верст, а здесь, недалеко, буквально, под боком. Называя конкретное географическое место – Кубань, Чехов одновременно разворачивает семантическую структуру этого топонима, устанавливая дополнительные связи с понятиями «счастье», «приволье», «изобилие», «жизнь душа в душу», «рай» и таким образом мифологизируя топоним и привнося в него универсальные признаки широко распространенного в культуре и от века искомого человеком места окончательной и полной радости, то есть земли обетованной, рая. Мифопоэтическая интерпретация реального географического места дает основания рассматривать этот топоним как мифологему.

В рассказе «Воры» (1890) снова появляется уже знакомый нам Мерик, он как бы шутя говорит о своих планах: «– Ужо узнаю, где у твоей старухи деньги спрятаны, убью ее, а тебе горлышко ножичком перережу, а после того зажгу постоялый двор... а я с вашими деньгами пойду в Кубань, буду там табуны гонять, овец заведу...

Любка ничего не ответила, а только виновато поглядела на него и спросила:

– Мерик, а хорошо в Кубани?

Он ничего не сказал, а пошел к сундуку, сел и задумался; вероятно, стал мечтать о Кубани» (С.VII, 320).

Здесь снова Кубань выступает как место заветных мечтаний. Таких дорогих сердцу, что и не со всяким о том можно поговорить. Место, где наконец-то успокоится бунтарский, разбойничий дух Мерика и он сможет жить как мирный пастух. Идиллия, сходная с раем, как он описан у Пророка Исайи [Исайя 11, 6–9].

Как возник этот образ Кубани как земли обетованной, райского места в творчестве А.П. Чехова? Бывал ли Чехов на Кубани?

Из письма брата Александра, посланного летом 1885 года в Бабкино, известно, что он получил место секретаря Новороссийской таможни. Край понравился старшему брату, и он стал активно приглашать Антона приехать, поработать доктором на юге и даже приобрести участок земли в Новороссийске. Сам Александр всерьез намеревался обосноваться на Кубани. Новороссийск стал прообразом «Города будущего», произведения, в котором Александр описывал увиденное на Кавказе (как он именует Новороссийск в своих письмах) [Веленгуриин 1984]. Антон одобряет планы брата: «“Город будущего” – тема великолепная, как по своей новизне, так и по интересности. Думаю, что если не поленишься, напишешь недурно, но ведь ты, черт тебя знает какой лентяй!» (П. I, 241).

Разговоры братьев Чеховых о городе будущего имели вполне реальную основу. Именно здесь, в Новороссийской области в 1886 году была основана «Криница» – знаменитая на всю Россию интеллигентская община, явившаяся уникальным социальным экспериментом общежития людей, связанных одной идеей. Община, просуществовавшая более тридцати лет, стала попыткой воплотить идеальные формы жизни, так горячо обсуждавшиеся мыслящими людьми России конца XIX века. После неудач «устроить земледельческую артель в Уфимской и Полтавской губерниях» [«Криница» 1997: 226], именно на Кубани было найдено место, устроившее основателя общины В.В. Еропкина, и его мечта об основании деревни-общины из интеллигентных людей наконец-то была осуществлена. О «Кринице» знали далеко за пределами Кубанской области, сюда приезжали, чтобы «поглазеть на чудных интеллигентов» [«Криница» 1997: 226]. С одним из активных деятелей Криницкой общины А.В. Юшко состоял долгие годы в переписке Л.Н. Толстой. Великий писатель был лично

знаком с кубанским казаком, служившим в войске ветеринарным врачом, произведения которого печатались в толстовском издательстве «Посредник» [Юшко 1997: 555].

Антон Павлович намеревается посетить брата и воочию увидеть Кубань, он пишет Александру из Москвы 6 апреля 1886 года: «Неужели ты уедешь из Н<овороссий>ска? Нельзя ли тебе не уезжать до осени? Если не уедешь, то даю *честное* слово побывать у тебя летом». И далее в этом же письме «Сообщи мне маршрут, как к тебе ехать» (П. I, 231, 232).

В мае 1886 года Александр Чехов из-за неожиданно приключившейся с ним болезни глаз срочно уехал из Новороссийска и присоединился к семье Чеховых в Бабкино. Антон Павлович упоминает об этом в письме Лейкину от 5 июня 1886 года «Приехал Алоэ. Принимать вам его придется в самом скором времени. Болен глазами (не я, а Алоэ)» (П. I, 246). Участие брата-доктора помогло Александру избавиться от недуга. Антон Павлович в письме Лейкину от 24 июня 1886 года в свойственной ему шуточной манере сообщает: «У меня живет Агафопод <...> Он был слеп, но теперь совлек с себя Велизария и стал видющ» (П. I, 250). На этот раз посетить Кубанский край Чехову не удалось.

Мысль поближе познакомиться с Кубанью не оставляет А.П. Чехова и через несколько лет он снова думает о поездке. 10 января 1988 г. из Москвы Леонтьеву (Щеглову): «В марте еду в Кубань. Там: "Amare et non morire..."» (П. II, 172). «Любить и не умирать» – афоризм, составленный самим Антоном Павловичем, уже сам по себе содержит намек на иномирность Кубани, как на место, где царят любовь и бессмертие. 18 января 1988 г. в письме Я.П. Полонскому Чехов продолжает обсуждать свои планы: «Я приеду в Петербург, вероятно, в начале марта, чтобы проститься с добрыми знакомыми и ехать в Кубань. Апрель и май проживу в Кубани и около Черного моря, а лето в Славянске или на Волге» (П. II, 178). Но и на этот раз задуманное путешествие «в Кубань» так и не осуществилось. Летом 1888 года А.П. Чехов проплыл вдоль Черноморского побережья Кубани, побывал в Абхазии, проехал по Военно-Грузинской дороге, увидел Батуми, Тифлис, но это уже было другое путешествие – путешествие по Кавказу со всеми его красотами, так поразившими писателя, о чем он с восторгом пишет К.С. Баранцевичу 12 августа 1888 года (П. II, 308).

Совершенно очевидно, что романтический, мифологизированный образ Кубани, так ярко нарисованный в раннем, 1882 г., рассказе

«Барыня» и в драматическом этюде 1884 г., вновь возникающий в рассказе «Воры» 1890 г., как и шуточное латинское «*amare et non morire*», не связан с поездками А.П. Чехова на Кубань, а сформировался у писателя еще в Таганроге. Что дает основания для такого умозаключения?

Связи Кубани с Таганрогом были давними и глубокими. Обратимся только к некоторым фактам.

Авторитетный историк жизни кубанских казаков Ф.А. Щербина, рассматривая подробности переселения казаков на Кубань, говорит о том, что это был длительный процесс, занявший в общей сложности около двух лет и проходивший разными путями. Конница, пехота и войсковой обоз отправились самым долгим путем и должны были пройти в 1792 г. «через Буг и Днепр, пройти нынешними Херсонской и Таврической губерниями и, обогнув Азовское море по Екатеринославской губернии и землю Войска Донского, переправиться через Дон и подойти к своим землям с севера» [Щербина 2007: 539]. Передвижения, носившие такой массовый характер, были уникальным событием в русской истории и не могли не запечатлеться в памяти тех людей, через земли которых проходили казаки. Таганрог лежал на пути переселенцев и в 1792 году представлял собой бурно растущий (после указа Екатерины II о его восстановлении в 1769 г.) город, в котором восстанавливался морской порт, строились церкви, оживала торговля [Филевский 1996].

Важный момент взаимовлияния Кубани и Таганрога связан с именем зачинателя просвещения на Кубани Кирилла Васильевича Россинского, который в 1800 г. в возрасте 25 лет был назначен протоиереем в Таганрог, откуда по просьбе казачества был приглашен в Черноморское войско, где прослужил до своей смерти, последовавшей в 1825 г. [Орел 1994: 25]. На Кубани войсковой протоиерей Россинский стал смотрителем основанного им Екатеринодарского училища, куда мальчиком был отдан Яков Герасимович Кухаренко – будущий атаман и первый кубанский драматург. Под благотворным влиянием Россинского Кухаренко усвоил грамматику, счет, всеобщую историю, географию, физику, алгебру, геометрию, поэзию и руководство к артиллерийскому искусству и по рекомендации того же Россинского в 1814 г. был произведен в урядники [Бардадым 2009: 138].

В 1834 г. Я.Г. Кухаренко по распоряжению войсковой канцелярии был назначен главой комиссии по составлению «Исторических записок о Войске Черноморском». После составления исторических

документов как яркая опоэтизированная иллюстрация исторического исследования появляется первая кубанская пьеса, написанная уже атаманом Кухаренко «Черноморский побит на Кубани» – «Черноморский быт» [Бардадым 1999: 103]. В 1840 г. кубанский историк и писатель познакомился в Санкт-Петербурге с Т.Г. Шевченко, с которым его связывала долгая и искренняя дружба. Сохранилась переписка между друзьями [Кухаренко 1999].

Театра на Кубани не было до конца XIX века, а датой основания таганрогского театра значится 1827 г., и именно в Таганроге пьеса «Козацкого батьки» шла в 1845 г. и имела немалый успех. В письме к Т.Г. Шевченко от 25 мая 1845 года Кухаренко пишет: «Из Таганрога пиши, брат, ко мне. Таганрогская труппа играет мой «Побит». Приезжай, будь добр, к нам, и посмотри на тех потомков, которые два века резались с ляхами, а третий с черкесами» [Орел 1994: 72].

Драма Я.Г. Кухаренко была использована в 1877/78 году М. Старицким, написавшим по ней либретто, а композитор Н. Лысенко – оперу «Черноморцы», которая долгие годы оставалась в репертуаре Таганрогского театра и пользовалась большим успехом. А.П. Чехов вполне мог ее видеть и не однажды.

Кубань действительно была благодатным краем, и сами кубанцы относились к своей родине как к земле обетованной. «Сочетание естественных богатств кубанского края, полученных черноморцами в качестве Божьего дара в вечное и безвозмездное пользование, и тех усилий, которые переселенцы и их дети употребили на то, чтобы эта земля стала еще краше, привело уже через несколько лет к удивительным результатам <...> особых успехов черноморцы добились в садоводстве. Тут сходство с райским уделом приобретает еще большую силу» [Овчинников 2009: № 8, 10]. С одной стороны, были объективные предпосылки для того, чтобы считать край почти райским местом – и плодороднейшая почва, и прекрасный климат, плавни и реки, изобилующие рыбой и птицей и т.д. С другой стороны, казаки поддерживали эту веру в себе и других как этнос-образующую мифологему, помогавшую сплачивать казаков на землях Приазовья и Причерноморья [Овчинников 1998].

В сознании современников Кубань стала преемницей Сечи, «нашей казацкой Украиной», как ее называл Кухаренко. С этой землей связывалось воплощение казачьего идеала о справедливом социальном устройстве и воле. «Мечтая посетить многообещающую Кубань, обсудить меж собою наболевшие вопросы, Тарас Григорьевич

с горечью пишет своему адресату: «На Украину я не надеюсь, там чорт ма людей: нимци прокляти, больше ничего» [Овчинников 2009: № 8, 11].

26 сентября 1844 г. Тарас Шевченко пишет своему другу Якову Кухаренко из Петербурга: «Я на то лето буду в Таганроге, напиши, будь добр, как там найти шлях к тебе, вот наболтаемся!» [Кухаренко 1999: 108]. «Из Таганрога, – пишет Кухаренко, – две дороги на нашу Украину, первая: прямо через море байдаками на Ейскую косу, о чем я уже писал тебе; вторая из Ростова на Куцевку (140 верст)» [Орел 1994: 72].

Действительно, наикратчайший путь на Кубань из России пролегал именно через Таганрог, который отделяют от Кубани всего 25 километров, легко преодолеваемых по заливу на лодках. Кроме переписки Я.Г. Кухаренко с Т.Г. Шевченко, на этот факт указывают и письма «интеллигентного черноморца», кубанского этнографа В.Ф. Золотаренко [Золотаренко 2008]. Таганрог воспринимался казаками как крайняя точка России.

30 июля 1867 г. В.Ф. Золотаренко пишет брату и невестке: «Не буду описывать вам, как грустно было расставаться с вами, скажу только, что с приближением к Таганрогу, берегу чужой страны, сильно сжалось мое сердце. До Ейска еще было представление родного нашего дома, а тут я уже почувствовал себя одиноким, так что самый Петербург представляется мне не в прежнем очаровательном виде» [Золотаренко 2008: 155].

Радовались кубанцы и железной дороге, которая должна была соединить Таганрог со столицей империи. На Кубань железная дорога пришла гораздо позже. Из письма Золотаренко брату от 8 октября 1868 года: «Газеты сообщают, что в будущем году железная дорога будет доведена до Таганрога. Стало быть, из Питера можно быть в Ейске через четыре дня. И скоро и недорого» [Золотаренко 2008: 160].

Вышеприведенные факты о многочисленных контактах Таганрога и Кубани красноречиво свидетельствуют о том, что Кубань «присутствовала» в Таганроге и в виде пьесы первого кубанского драматурга, и в виде рассказов проезжающих через Таганрог казаков, а потому и не могла не найти свое отражение в творчестве Чехова.

В 1904 г. Кубань откликнулась на смерть писателя несколькими публикациями в ежедневной газете «Кубанские областные ведомости». 10 июля появился некролог, подписанный инициалами Х.В., а также заметка за подписью студента Московского университета

В.В. Петрова «Памяти старого московского студента А.П. Чехова». 29 июля 1904 г. областная газета опубликовала воспоминания екатеринодарца А. Ракова, лично знавшего Антона Павловича.

«Раз я зашел к Чехову с книжкой г. Канивецкого “Из былого Черномории” и прочитал ему несколько рассказов оттуда. А.П. от души, весело хохотал, иногда прерывая смех сильным кашлем; ему очень понравились рассказы Канивецкого, и он попросил меня подарить ему эту книжечку; я исполнил его желание тотчас же.

– Сколько глубокого юмора, здорового, жизненного юмора скрыто в душе малороссов и ваших казаков. Я знал некоторых. Это такие интересные люди. У них цельнее, независимее характеры, чем у наших крестьян. Может быть, это зависит от большей материальной обеспеченности, от лучших условий жизни, – сказал после чтения А.П. – Да, наши крестьяне; далеко им до казака; ни силы у них такой, ни земли хорошей. Поезжайте от Москвы до Кавказа – вы будете поражены той огромной разницей между качеством и количеством земли у крестьян и казаков, которая вам бросится в глаза – смотрите только в окно вагона» [Раков 1904].

Достоверность этих воспоминаний не вызывает сомнений, поскольку Чехов действительно только проезжал по Кубани, а далее говорит именно то, что уже нашло воплощение в его ранних произведениях: «И смотрите, с каким вожделием смотрит наш крестьянин на нужное Черноземье; и не только смотрит, а, сколотив деньжонки, перебирается туда» [Раков 2004: 2].

Кубань, представленная как мифологема и рай в произведениях А.П. Чехова, как некий идеальный для жизни человека топос, является развитием и воплощением положительного идеала писателя. Этот идеал не раз звучал из уст многих героев Чехова – Сони («Дядя Ваня»), Вершинина, Ирины, Ольги («Три сестры»), Трофимова («Вишневый сад») и отнесен в будущее человечества. «Знаете ли, через триста-четырееста лет, – говорит Антон Павлович, – вся земля обратится в цветущий сад. И жизнь будет тогда необыкновенно легка и удобна» [Куприн 2010: 26]. Идеал, не найденный в современной Чехову жизни был вынесен за пределы знакомых краев, и его чертами была наделена Кубань, которую Чехов. видел только из окна поезда, его мечтам здесь побывать не суждено было сбыться.

Исследование мифологической интерпретации Чеховым реальных географических мест [Горницкая 2010] представляет большой интерес и является важнейшим аспектом изучения мифопоэтики А.П. Чехова в целом.

Литература

1. А.П. Чехов. Некролог // Кубанские областные ведомости. № 150. 10 июля 1904 г.
2. Бардадым В.П. Первая кубанская пьеса Я.Г. Кухаренко // Бардадым В.П. Литературный мир Кубани. Краснодар, 1999. С. 103–105.
3. Бардадым В.П. Атаманы. Краснодар, 2009.
4. Бардадым В.П. Николай Канивецкий. Очерк жизни и творчества // Канивецкий Н. На вершок от счастья. Краснодар, 1993. С. 171–191.
5. Веленгурин Н.Ф. О братьях Чеховых // Дорога к лукоморью: Очерки. Краснодар, 1984. С. 166–196.
6. Горницкая Л.И. Мифологема острова в книге А.П. Чехова «Остров Сахалин» // А.П. Чехов: русская и национальные литературы. Материалы международной научно-практической конференции. Ереван, 2010. С. 63–69.
7. «Криница» // Энциклопедический словарь по истории Кубани с древнейших времен до октября 1917 года. Краснодар, 1997. С. 225 – 227.
8. Куприн А. Памяти Чехова // Роман-газета. 2010, № 2.
9. Кухаренко Я.Г. Переписка с современниками // Родная Кубань, 1999. № 3. С. 104–114.
10. Золотаренко В.Ф. Письма «интеллигентного черноморца» / Сост., предисл. и коммент. А.И. Феединой. Краснодар, 2008.
11. Орел В. Н. Атаман Кухаренко и его друзья. Краснодар, 1994.
12. Овчинников о.Сергий. Войсковой гимн кубанского казачества как памятник гласного исповедания народной души // «Ты, Кубань, ты наша Родина...». Стихи, песни, письма. Краснодар, 1998. С. 85 – 110.
13. Овчинников Сергей, протоиерей. Взыскующие Божьего града // Православный голос Кубани, № 6, 7, 8. 2009.
14. Раков А. Из воспоминаний об А.П. Чехове // Кубанские областные ведомости. № 165. 29 июля 1904 г.
15. Петров В.В. Памяти старого московского студента А.П. Чехова // Кубанские областные ведомости. № 150. 10 июля 1904 г.
16. Филевский П.П. История города Таганрога. Таганрог, 1996.
17. Щербина Ф.А. История Кубанского казачьего войска: в 2 т. Т. 1. Краснодар. 2007.
18. Юшко Авраам Васильевич // Энциклопедический словарь по истории Кубани с древнейших времен до октября 1917 года. Краснодар, 1997.

В.Ф. Стенина (Барнаул)

**ЮЖНОЕ ПРОСТРАНСТВО
В ЭПИСТОЛЯРНОЙ ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА:
ОППОЗИЦИЯ КАВКАЗ/КРЫМ**

Крым и Кавказ – это не просто географические локусы, но и знаки особого художественного пространства, которое обладает, наряду с территориально-географическими признаками, и признаками внепространственных категорий. Отдельно каждый из них, параллельно существуя, является художественным феноменом русской культуры, которая в период с XIX века активно начинает обращаться к крымским и кавказским образам (К. Батюшков, А. Пушкин, М. Лермонтов, Л. Толстой и др.). В результате в литературоведении определились устойчивые понятия «кавказский текст», «крымский текст», у каждого из которых есть свои исследователи [Гордин 2001; Зорин 1998; Люсий 2003; Павлюк 2006; Эйдельман 1990]. Однако каждый из этих феноменов дифференцируется в со- и противопоставлении друг с другом: «Кавказ возвышен, Крым прекрасен» [Эпштейн 1990:167]. Таким образом, для определения специфики русской культуры традиционной становится оппозиция Кавказ/Крым, где крымский текст сформирован «классическим» мифом с его тяготением к «уравновешенному», а кавказский – «романтическим» с притяжением «чрезмерностей» [Эпштейн 1990:168]. В результате логично говорить о сформировавшемся южном мифе, инициирующем формирование в русской культуре традиции осмысления южного пространства в парадигме Крым/Кавказ.

В данном аспекте чеховский текст определяется как продолжение традиции восприятия южного пространства, истоки которой сложились в конце XVIII–начале XIX вв. (С. Бобров, К. Батюшков, А. Пушкин). Репрезентация южного локуса через оппозицию Кавказ/Крым у Чехова обусловлена, в том числе, его биографической ситуацией.

Во-первых, описание локусов в чеховском эпистолярии меняется, что объясняется приобретенным статусом «больного» с 1897 г., после обострения хронической болезни. В связи с этим чеховский текст в разные периоды обнаруживает смешение полярно противоположных точек зрения: врач – писатель – больной.

Во-вторых, Кавказ писатель посещал в первый «доболезненный» период, что обуславливает «чудесный», «фантастический» характер этого локуса. Восприятие Крыма – «благословенной Тавриды», лечебницы туберкулезных больных, в которой и сам Чехов вынужден жить из-за обострившейся чахотки, – в текстах писателя обнаруживает совмещение взаимоисключающих точек зрения врача и больного: в первый период – это здравница и изоляция больных, во второй – место собственной изоляции.

Приглашая в Ялту своего однокурсника по медицинскому факультету Г.И. Россолимо, Чехов пишет: «... южный берег стал излюбленным местом земских врачей Московской губернии. Они устраиваются здесь хорошо и дешево и уезжают отсюда всякий раз очарованными» (П. VII, 284). Попытка завлечь на «южный берег» коллегу по медицине обнаруживает цепочку «больной-лечение-доктор». Фигуры доктора и пациента, определяющие субъектно-объектные отношения процесса врачевания, раскрывают причинно-следственную связь: болезнь пациента → лечение → работа и хлеб врача. Несмотря на их заинтересованность друг в друге и направленность в достижении общей цели, становится очевидной бинарность оппозиции больной/врач. Таким образом, «южный берег», представленный в письмах Чехова Крымом, задача которого – лечение пациентов, тем не менее, определяется как «нездоровое» изолирующее пространство, которое заселено больными, чем притягивает докторов.

При характеристике «разрешенных» Чехову после резкого ухудшения здоровья южных зон репрезентация Кавказа, в отличие от крымских и заграничных курортов (первые – «скучны», вторые – вызывают «тоску по родине»), не приобретает ярко выраженной негативной семантики. Однако в перечне южных мест кавказское пространство в сознании писателя принимает черты «допустимого», но «недостижимого» в связи с эпидемией лихорадки. Подобное восприятие Кавказа можно объяснить оставившей яркие впечатления поездкой Чехова в конце 80-х гг. на берега Черного моря.

В письме 1888 года, восхищаясь красотой абхазской земли, Чехов сообщает: «Природа удивительная до бешенства и отчаяния. Все ново, сказочно, глупо и поэтично. Эвкалипты, чайные кусты,

кипарисы, кедры, пальмы, ослы, лебеди, буйволы, сизые журавли, а главное – горы, горы и горы без конца и краю <...> а мимо лениво прохаживаются абхазцы в костюмах маскарадных капуцинов; через дорогу бульвар с маслинами, кедрами и кипарисами, за бульваром темно-синее море» (П. II, 300). Описывая богатство черноморского побережья, автор воссоздает ситуацию райского бытия, приобретающего семантику процветания, счастья и избытка во всем: «Вы не поверите, голубчик, до какой степени вкусны здесь персики! Величиной с большое яблоко, бархатистые, сочные... Ешь, а нутро так и ползет по пальцам...» (П. II, 302). Уподобление персика большому яблоку реализует в тексте, во-первых, традиционные представления о саде Эдемском, где «произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи» (Быт. II, 8), во-вторых – маркирует ситуацию искушения в Эдеме Первочеловека.

С другой стороны, оставаясь в русле поэтической традиции, писатель отражает культуру Востока, объединяющего разнородные вещи и явления различных цивилизаций. Образы, создающие поэтическую атмосферу райского места, смешиваются в сознании автора с обыденной жизнью. «Пальмы», «кипарисы», «лебеди», «сизые журавли» и «темно-синее море», атрибутирующие идиллическое пространство, соседствуют с фигурами «ослов» и «буйволов», сообщающих пространству черты заурядного, обыденного места. Изображение «обыденного» в соседстве с «удивительным» придает антуражность и чрезмерность «заполняющим» пространство Кавказа элементам. Подобная эклектичность реализует также театральность кавказского локуса, а фиксируемые автором предметы приобретают характер декораций; логично в данном контексте уподобление одежды местных жителей маскарадному костюму.

Кавказ в чеховском тексте обнаруживает признаки пространства, отделенного от внешнего мира горами и «темно-синим» морем, и соотносится с фольклорным образом тридевятого (тридесятого) государства. В данном ключе прочитывается и «бесконечность», «беспредельность» его границ: если горы, то «без конца и краю», если море, то бескрайнее. Кроме того, горы и море – традиционные романтически контрастные границы локуса, в этом обнаруживается продолжение традиционного в русской культуре мифа о Кавказе с его «романтическими» (М. Эпштейн), полными чрезмерностей и напряженностей» образами в противоположность «уравновешенному» крымскому мифу.

Перед тем, как поехать в Абхазию, в письме М.П. Чеховой, представляя детальный отчет о своем путешествии, автор сообщает о своих планах: «Что-нибудь из двух: или я поеду прямо домой, или же туда, куда Макар телят не гонял. Если первое, то ждите меня через неделю, если же второе, то не ждите через неделю» (П. II, 299). Учитывая, что Чехов, выбирая второй вариант, отправляется сразу же на Кавказ, можно предположить, что семантика поговорочной метафоры характеризует в тексте кавказское пространство как «неопределенное», «далекое», «неведомое» место. Очевидно, что и сроки путешествия при условии выбора посещения «неведомого» места не сообщаются. Наличие в тексте альтернативы поехать домой или «куда Макар не гонял» отсылает к фольклорной ситуации перепутья трех дорог, а расплывчатое определение периода поездки на Кавказ соответствует законам жанра сказки, где категории времени и пространства приобретают нечеткие характеристики.

В соответствии с законами сказочного жанра кавказское пространство (как и «неведомые земли тридевятого государства») материализуется в детальном «вглядывании» в предметы и события. Точка зрения повествователя, подобно объективу аппарата, то удаляет предметы, стараясь охватить все и предлагая пространное определение («видел чудеса в решетке»), то приближает, увеличивает объекты, представляя детальное всматривание: «Из каждого кустика, со всех теней и полутеней на горах, с моря и с неба глядят тысячи сюжетов» (П. II, 302). При ближайшем рассмотрении события перестают быть реально существующими и переходят в плоскость текста, становясь сюжетами, объектами изображения. В итоге и повествователь превращается в творца: «Если бы я пожил в Абхазии хотя месяц, то, думаю, написал бы с полсотни обольстительных сказок» (П. II, 302).

Восхищаясь красотой Дарьяльского ущелья, или, выражаясь языком Лермонтова, «теснины Дарьяла» (П. II, 308), писатель продолжает лермонтовский сюжет. В письме К.С. Баранцевичу Чехов обыгрывает лермонтовский текст, представляя образы поэмы «Демон» элементами собственного повествования: «...Пережил я Военно-Грузинскую дорогу. Это не дорога, а поэзия, чудный фантастический рассказ, написанный демоном и посвященный Тамаре...» (П. II, 308).

Апеллируя, с одной стороны, к фольклорно-мифологическим образам, с другой – к литературным персонажам и мотивам, автор воссоздает в сознании адресата знакомые сюжеты. Это, во-первых, ярче и ощутимее для адресата помогает передать собственные впечатления

от Кавказа, во-вторых, воспроизводя в сознании адресата знакомые сюжеты, он инициирует «вторичное рефлексирование», «преломленное изображение уже освоенного ранее предшественниками» [Кубасов 1998: 84], тем самым вызывая на диалог. В финале письма, посвященного обстоятельствам путешествия по черноморскому побережью, Чехов, попросившись с адресатом, шутливо, между прочим, замечает: «Штаны брошу в Псел. К кому приплывут, того и счастье» (П. II, 309). Послания писателя, составляющие единый текст, репрезентирующий кавказские места как чудесное, сказочное пространство, соотносимое со сновидческой картиной мира, заканчиваются оригинальной шуткой автора. Образ «плывущих по реке штанов», способных осчастливить нашедшего их, – стилизация писателя под архетипический сюжет восточной сказки: случайная находка чудесной бутылки с джином, готовым выполнить любые желания. Использование фольклорно-мифологических элементов позволяет Чехову точнее воссоздать в письмах фантастическую атмосферу Кавказа, настолько тронувшую его.

Таким образом, эпистолярный Чехов сегодня исследователями осмысливается как метатекст, созданный на грани документального и художественного жанра, который является ключом не только к прочтению рассказов писателя, но и осмыслению его художественного мира-текста [Малахова 1974; Чудаков 1977]. Чеховский текст в результате представляет трансформацию сформировавшегося в культуре восприятия «южного берега» через оппозицию Кавказ/Крым благодаря одновременному смещению полярных точек зрения врача-писателя-пациента. В итоге архетипичное соотношение – классический мир Крыма и романтический мир Кавказа – у писателя укладывается в сопоставление: «Крым как лечебница и изоляция» и Кавказ – мир сна, сказки и мифа.

Литература

1. Гордин Я. Кавказ: земля и кровь. Россия в Кавказской войне XIX века. СПб, 2001.
2. Зорин А.Л. Крым в истории русского самосознания // Новое литературное обозрение. № 3 (31). 1998. С. 123–143.
3. Кубасов А.В. Проза Чехова: Искусство стилизации. Екатеринбург, 1998.
4. Люсый А.П. Крымский текст русской культуры и проблемы мифологического контекста. Дис. ... канд. культурологии. М., 2003.

5. Малахова А.М. Поэтика эпистолярного жанра // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 310–329.
6. Павлюк О.М. Автобиографическая литература о Кавказе второй половины XX века. Автореф. ... канд. филол. наук. Армавир, 2006.
7. Чудаков А.П. Единство видения: письма Чехова и его проза // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1977. С. 220–244.
8. Эйдельман Н.Я. «Быть может за хребтом Кавказа...». Русская литература и общественная мысль первой половины XIX в.: кавказский контекст. М., 1990.
9. Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник Вселенной. М., 1990.

МОТИВ ПОРЯДКА В ПРОЗЕ ПОЗДНЕГО А.П. ЧЕХОВА

В прозе Чехова последних пятнадцати лет его творчества практически все герои рассказов живут в своей особой реальности, очень часто, сознательно или же бессознательно, отгороженной от реальности настоящей. Каждый герой А.П. Чехова живет и функционирует в мире, который упорядочен им самим в различного характера теориях, ограничен рамками каких-либо понятий, выработанных им для ощупывания и упорядочивания хаотичной и пугающей его действительности, религией или же просто некими бытовыми распорядками и механизмами дня и жизни.

Данный мотив можно встретить в таких рассказах, как «Палата № 6», «Огни», «Страх», «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека», «Убийство», «Моя жизнь», «Учитель словесности», «Скрипка Ротшильда», «Человек в футляре», «Чёрный монах» и во многих других.

Абсолютно не интересующийся реальной жизнью Яков Бронза из рассказа «Скрипка Ротшильда» делает «гробы хорошие, *прочные*» (С. VIII, 297). Он полностью закрыт от окружающей действительности. В его мире существуют лишь понятия прочности, слаженности, пользы и убытков. Но стоит чему-то проникнуть в его мир и нарушить порядок и прочность, как ему становится жутко, начинают донимать сомнения и воспоминания:

«Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, речь, самочувствие, гений, если всему этому суждено уйти в почву и в конце концов охладеть вместе с земной корой, а потом миллионы лет без смысла носиться с землёй вокруг солнца?» (С. VIII, 90).

«Да и к чему мешать людям умирать, если умереть есть нормальный и законный конец каждого» (С. VIII, 85).

Страх и полная беспомощность перед жизнью и осознание ее неминуемой конечности есть основные причины появления теории равнодушия и непротивостояния злу Рагина, с помощью которой он

создал понятный для него и удобный мир и существует в нем. Для доктора Рагина порядок играет огромную роль и в организации его личного выдуманного мира, где он только, например, в 5 часов вечера может пить пиво. И когда его приглашают ехать за границу, он размышляет: «Ехать куда-то, неизвестно зачем, без книг, без Дарьюшки, без пива, резко нарушать порядок жизни...» (С.VIII, 108).

Когда же Рагина, по собственному его признанию, «начинает пробирать действительность», он понимает, что всему этому порядку, выстроенному им и оберегающему его от пугающей и абсурдной реальности, приходит конец. Но Рагин долго отказывается признавать собственное поражение и разрушение упорядоченной системы пространства его личного бытия.

«Это меня *пробирает действительность*, о которой говорил Иван Дмитрич, – думал он, сердясь на свою мелочность. – Впрочем, вздор... Приеду домой – и *всё пойдёт по-старому*» (С.VIII, 112).

К тому же, когда доктора Рагина «пробрала действительность», ему пришлось уйти из больницы и целиком нарушить свою упорядоченную жизнь (он уже не может пить пиво, читать новые книги по вечерам, закусывать огурцом и прочее). Тем интереснее, что единственное, чем Рагин может заниматься теперь, стараясь поддерживать иллюзию старой жизни, – это клеить корешки своих старых книг и журналов, «и эта механическая, кропотливая работа казалась ему интереснее, чем чтение» (С. VIII, 114).

Примерно такую же функцию выполняет мотив порядка и в «Рассказе неизвестного человека». Граф Орлов говорит: «Пропала золотая монета, ну и Бог с ней, возьмите у меня их хоть сотню, *но менять порядок, брать с улицы новую горничную, ждать, когда она привыкнет, – всё это длинно, скучно и не в моём характере*» (С. VIII, 162).

Причём жизнь графа Орлова оказывается не менее упорядоченной, нежели жизнь доктора Рагина. Распорядок его жизни чрезвычайно чёток, и ничто не может заставить Орлова его изменить. Днём служба, вечером карты. Четверг – единственный день в неделе, когда он встречается с друзьями. Он выписывает один и тот же журнал, он ест одни и те же блюда.

Чуть позже Орлов в разговоре с друзьями подтверждает, что он прячется от реальной жизни, боится её и защищается от неё с помощью иронии и эскапизма: «Зинаида Фёдоровна в простоте сердца хочет заставить меня полюбить то, от чего я прятался всю свою жизнь» (С.VIII, 157).

В рассказе «По делам службы» следователь Лыжин рассуждает следующим образом: «И скучные мысли мешали ему *веселиться*... было жаль этих девушек, которые живут и кончают свою жизнь здесь в глуши, в провинции, вдали от *культурной среды*, где ничто не случайно, *всё осмысленно, законно* и, например, всякое самоубийство понятно, и можно объяснить, почему оно и какое оно имеет значение в общем круговороте жизни» (С. X, 97).

Это разделение на провинцию и на культурное общество, коими в рассказе Лыжину представляются Москва и Петербург, есть для героя разделение на два мира. Провинция, глухая деревня, где люди стреляются не из-за растраты денег, а не пойми почему, для героя олицетворяет весь хаос, беспорядок жизни, обе столицы же – мир понятный для Лыжина, как он сам его называет «Родина», наполненный балами, светскими беседами и ясными, легко объясняемыми с точки зрения закона, явлениями, даже самыми страшными, как самоубийство. Действительность, которая все упорядочила под одну форму, всё подогнала под одни рамки объяснения закона. И такой мир абсолютно не страшен и понятен Лыжину: «Всё это не жизнь, не люди, *а что-то существующие только по форме*» (С. X, 92).

Очень интересен в этом смысле рассказ «Убийство». Два брата, Яков и Матвей Тереховы, имеют, по их же собственному пониманию и разумению, фантазии и мечтания, да и вообще весь род Тереховых был склонен «к мечтаниям и к колебаниям в вере, и почти каждое поколение веровало как-нибудь особенно» (С. IX, 143). Вера Якова Терехова, названная в тексте *мечтанием*, оказывается для него, как выясняется позже, тем же способом организации и упорядочения жизни, что и теории доктора Рагина, идеи молодого Ананьева или студента фон Штенберга из рассказа «Огни»: «В церковь он не ходил потому, что, по его мнению, в церкви *не точно исполняли устав* <...> И в обыденной жизни он *строго держался устава*... Он читал, пел, кадил и постился *не для того, чтобы получить от Бога какие-либо блага, а для порядка*... *Сознание этого порядка* и его важности доставляло Якову Ивановичу во время молитвы большое удовольствие. Когда ему по необходимости приходилось *нарушать этого порядок*...то его мучила совесть и он *чувствовал себя несчастным*» (С. IX, с. 144–145).

Когда же Яков лишается своей веры, а заодно и осознания упорядоченности всего окружающего, жизнь кажется ему страшной и пугающей, такой, какой он никогда её раньше не видел и не замечал: «*И жизнь стала казаться ему странною, безумною и беспросветною,*

как у собаки...и ему казалось, что это ходит не он, а какой-то *страшный зверь* и что если он закричит, то голос его пронесётся рёвом по всему полю и лесу и *испугает всех...*» (С. IX, 150).

Получается, что важным в большей степени оказывается не сама вера, а её назначение. Важно то, для чего верит Яков, а верит он для порядка, и осознание этого порядка, правильности даёт защищённость Якову, уверенность в разумности происходящего и возможность личного контроля над ним. Тот факт, что священники и монахи не соблюдают посты, курят табак и пьют, возмущает его потому, что это лишено законной логики и не совпадает с тем, как должно быть на самом деле.

Следует также подчеркнуть, что кроме мотива порядка, здесь также можно видеть и мотив удовольствия (смеха, радости), который всегда делает узнаваемой ту или иную игровую ситуацию (игра – один из самых важных феноменов человеческого бытия). Это лишь доказывает мысль о том, что Яков удаляется от действительной жизни, фантазирует для себя другую реальность, абсолютно подчиненную ему, действующую по определенным правилам и доставляющую «игроку» удовольствие от самого факта игры, фантазирования её, соблюдения её правил. Более того, здесь важную роль играет и мотив страха: разрушение фантазии ведёт к утрате осознания порядка Яковым и ставит его перед лицом реальной, непонятной и пугающей действительности, в которой не только священники грешат и не соблюдают посты, но и он сам оказывается первым и страшным грешником. И теперь уже он сам хочет *«уйти куда-нибудь подальше от этого порядка»*, и ему становится скучно *«от мысли, что сегодня ему ещё надо читать вечерню»* (С. IX, 149).

Такое же, абсолютно не похожее на других и интересное отношение к реальной действительности можно увидеть и в другом рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре».

Вот как объясняет Буркин, рассказывающий историю «человека в футляре», некоторые свойства характера Беликова: *«Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, своё отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него в сущности те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни»* (С. X, 43).

Действительная жизнь пугала и раздражала Беликова потому, что в ней, как и во всех разрешениях и позволениях, «скрывался для

него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное» (С. Х, 43). Внешняя жизнь для Беликова хаотична, неожиданна, никоим образом не контролируется и лишена какого-либо порядка.

Жизнь же самого Беликова структурирована понятием закона и порядка. В греческом языке для Беликова, прежде всего, важна, как было сказано выше, строгость его, ясность. Греческий язык – язык классический, язык правильный и главное – мёртвый, неизменный, язык классической и упорядоченной литературы. Причём Беликов греческий язык рассматривает даже не как труд общественный, ибо сама гимназия ему противна и страшна, как и всё, что так или иначе является порождением реальной и настоящей жизни, а именно как труд творческий, поэтический. Занятие греческим приносит ему практически такое же удовольствие, какое приносит Акакию Акакиевичу переписывание документов, когда тот выводит буквы каллиграфическим почерком.

Смерть для Беликова страшна именно та, которая непонятна, нелогична и незаконна. Беликов боится не просто смерти и ждёт от реальности не логического конца своей жизни, а чего-то зловещего и жестокого. Он боится умереть именно насильственной смертью и постоянно дрожит под одеялом ночью, потому как боится, что его кто-нибудь зарежет.

Любовь для Беликова также существует и понятна лишь потому, что она естественна для человека. И то не любовь конкретно, а лишь брак, как законное утверждение и обоснование любви. Более того, для него важен не сам факт социальной законности брака, а именно его естественная необходимость. «Жениться необходимо каждому человеку», – говорит Беликов (С. Х, 48).

И брак для него, прежде всего, это обязанности и ответственность, так как, только соблюдая и учтя, осознав и соразмерив всё, Беликов может позволить себе довериться чему-то, приходящему извне в его мир. Мир, который он сам себе придумал и упорядочил по своим же правилам.

Для Беликова понятие закона, правила, ясности, порядка имеет отнюдь не социальную функцию. Закон для Беликова не есть или не только есть часть политического, административного мира, как представляют его остальные герои этого провинциального городка. Он есть часть его экзистенциального, личного, глубоко фантазийного мира, где всё ясно и строго, и куда не может пробраться ни хаос, ни абсолютная недосказанность действительной жизни. В этом смысле очень показательна одна ситуация в рассказе, когда Беликов

приходит к брату своей невесты и пытается с ним объясниться по поводу их поведения, которое откровенно пугает Беликова своей фривольностью и нелогичностью.

«– Что я и сестра катаемся на велосипеде, никому нет до этого дела! – сказал Коваленко и побагровел. – А кто будет вмешиваться в мои домашние и семейные дела, того я пошло к чертям собачьим.

Беликов побледнел и встал.

– Если вы говорите со мной в таком тоне, то я не могу продолжать, – сказал он. – И прошу вас никогда так не выражаться в моём присутствии о начальниках. Вы должны с уважением относиться к властям.

– А разве я говорил что дурное про властей? – спросил Коваленко, глядя на него со злобой» (С. X, 51).

Этот пример достаточно наглядно показывает всю разницу представлений Коваленко и Беликова о законе, власти. Для Коваленко угроза и обвинения Беликова в том, что он не почитает власть, непонятны и удивительны потому, что закон для него – это, прежде всего, явление определённого социального, общественного института, и в таком случае он действительно ровным счётом ничего не говорил о власти. Для Беликова же отказ и неподчинение логичному и законному положению вещей, сомнение в самой законности упорядоченного понятного мироздания равны прямому оскорблению властей, выступающих в качестве гаранта этого закона.

Мотив закона, порядка – это мотив самоопределения Беликова, это главное понятие его мира. (Самоопределение – «это экзистенциально значимый процесс выявления и утверждения человеком индивидуальной жизненной позиции, основанной на определенных идеологических взглядах и самопознании; самоопределение является следствием размышлений и практического поведения личности и предпосылкой ответственных её поступков» [Зотов 2005: 167]).

Можно сказать, что мотив порядка является одним из связующих звеньев (наряду с некоторыми другим мотивами – мотивами страха, смеха, безделья) всей картины художественного мира писателя. Мотив порядка является своего рода лакмусовой бумажкой для определения одного из основных механизмов в чеховском художественном мире: мотив «порядка» соединяет между собой две главные метатемы, проходящие красной линией практически через все рассказы Чехова указанного периода (тему неудовлетворенности жизнью и тему

эскапизма) и один из основных феноменов человеческого бытия – игру, который сознательно или нет, но становится одним из главных предметов рассмотрения писателем.

Мотив «порядка» характеризует стремление героев упорядочить и гармонизировать, преодолеть страх и взять под контроль хаос жизни, придумать свои правила игры и распространить их на все явления действительности, тем самым смещая реальность и порождая свой собственный фантазийный мир («Человек в футляре», «Убийство»). Чаще всего мотив порядка в таком случае проявляется у героев в виде различного характера теорий («Палата № 6», «Огни», «Дуэль», «Скучная история», отчасти «Убийство»).

Литература

1. Зотов С.Н. Эстетически-художественное пространство и антропологический смысл литературы // «Литература в контексте современности: материалы II Международной научной конференции». Челябинск, 2005. С. 166–168.
2. Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М., 2007.
3. Манн Ю.В. О понятии игры как художественном образе // Диалектика художественного образа. М., 1987.
4. Сухих И.Н. Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993.
5. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия // Проблемы человека в западной философии. М., 1988. С. 357–403.

Н.Е. Тропкина (Волгоград)

ОБРАЗ ЧЕХОВА В ПРОСТРАНСТВЕ ЛИРИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА

Анализ широкого круга произведений, маркированных чеховской образностью, позволяет выявить в них то смысловое ядро, которое позволяет отнести их к «чеховскому тексту» русской литературы. Сверхтекст обладает смысловой цельностью как основой своего формирования – «семантической связностью» (В.Н. Топоров): «Текст един и связан, хотя он ... писался (и, возможно, будет писаться) многими авторами, потому, что он возник где-то на полпути между объектом и всеми этими авторами» [Топоров 1995: 279].

Современное литературоведение активно занимается изучением сверхтекстов, которые, по определению Н.Е. Меднис, представляют собой «сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [Меднис 2003]. Чеховский текст русской литературы обладает свойствами, присущими сверхтексту в целом. Его структуру образуют два основных макрокомпонента. Это, во-первых, мотивы и образы, восходящие к произведениям писателя, и, во-вторых, образ Чехова, который стал неотъемлемой частью рецепции его наследия в русской литературе. В аспекте рецептивной эстетики рассмотрен корпус прозаических и драматургических произведений, которые могут быть отнесены к явлениям чеховского текста – отметим работы Е.Н. Петуховой [Петухова 2007], а также диссертационное исследование Е.В. Михиной «Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI веков» [Михина 2008]. Чеховский текст русской поэзии – явление менее детально изученное, чем прозаическая «чеховиана». Из работ, посвященных его изучению, отметим прежде всего работу А.Г. Бондарева «Чеховский миф в современной поэзии» [Бондарев 2008]. Между

тем, В.А. Старикова отмечает: «Стихи о А.П. Чехове – явление уникальное и изумительное. Ни об одном из русских писателей, кроме А.С. Пушкина, не было создано столько стихов, сколько о Чехове» [Старикова 2004: 50].

В многогранном процессе поэтического воплощения образа Чехова существенное место занимают стихотворения, в которых доминирующим фактором является опора на реальные факты биографии писателя. Художественный смысл этих текстов высвечивается в контексте жанра лирического портрета. Произведения, написанные в этом жанре, прочитываются прежде всего как поэтическая рефлексия словесного изображения реального лица, конкретной личности, которая становится для поэта-лирика, выступающего в роли «портретиста», своего рода моделью. Поэтика жанра предполагает обращение непосредственно к реальным фактам биографии «модели». Устойчивой особенностью жанра лирического портрета является текстуально зафиксированная авторская установка на «документальность». Такая документальность чаще всего условна – поэт может опираться как на реальные факты биографии изображаемого лица, так и на вымышленные, мифологизированные.

Лирический портрет – жанровое образование, природа которого далеко не в полной мере изучена. Одним из доминирующих жанрообразующих факторов лирического портрета является его пространственный континуум – особую роль играют образы пространства, в которое «вписан» объект изображения. А.В. Шаравин отмечает: «Перцептуальный топос “переводит” характеристики места в образы-символы, значение которых раскрывается в системе творчества писателя, контексте эпохи и соответствующих культурных реалиях» [Шаравин 2001: 356].

Такого рода перцептуальный топос может весьма широко варьироваться. Модель может быть вписана в самые различные пространственные параметры – от локального, камерного до пространства вселенского масштаба. Особую роль в ряду этих типов топоса играет географическое пространство. Апеллируя к нему, автор лирического стихотворения непосредственно обращается к фактам биографии «модели». При этом такого рода обращение, как правило, сопряжено с рефлексией и реального географического пространства, и пространства вторичного, явившегося ранее предметом литературной и культурной рецепции. Это особенно значимо, когда создается лирический портрет «собрата по литературному цеху», а именно

такого рода «модель» является одним из наиболее частотных предметов изображения в жанре лирического портрета.

Известно, что биография Чехова была связана с несколькими географическими реалиями: Таганрог, Москва, Сахалин, Ялта, наконец, Германия. В работе А.Г. Бондарева отмечается: «Распространенные чеховские реминисценции отражены в десятках стихотворений на страницах популярных поэтических Интернет – ресурсов, каждый «чеховский» город (Таганрог, Чехов, Ялта) насыщен сотнями лирических посвящений в местной периодике и музейных вестниках» [Бондарев 2009: 12]. Чеховский образ, вписанный в пространство одного из городов, стал, в свою очередь, предметом поэтического осмысления в лирических произведениях авторов XX века. Одной из наиболее ярких страниц поэтической «чеховианы» является та, что связана с чеховской Ялтой, которая не раз становилась предметом поэтической рефлексии столь далеких друг от друга поэтов, как В. Нарбут и Ю. Друнина, С. Шервинский и Ю. Левитанский.

В свою очередь Ялта и связанные с ней тексты являются частью пространственного сверхтекста русской поэзии – крымского текста, детально исследованного; можно сослаться на работы М.Н. Виролайнен [Виролайнен 2008], О.М. Гончаровой [Гончарова 2008], Н.Л. Дмитриевой [Дмитриева 2008]. Таким образом, стихотворения о Чехове в Ялте интересны еще и тем, что они могут быть рассмотрены как проявление двойного сверхтекста: чеховский текст и крымский текст русской поэзии оказываются в этих произведениях в состоянии своего рода референции.

Предметом поэтического изображения в крымском тексте русской литературы оказывается благодатная природа юга. Н.Л. Дмитриева отмечает: «Поэты, очарованные Тавридой, подпадают под власть этой “между морем и горами / Земли роскошной полосы”» [Дмитриева 2008: 99]. Крымский текст русской поэзии характеризует обращение к таким образам, как «золотой предел», «древний мир очарованья», «уголок безмятежный»: «Непременные атрибуты крымского пейзажа – розы, лавры, мирт, кипарисы и т. п.» [Дмитриева 2008: 99]. Этот мир южной природы создает тот фон, с которым модель – образ Чехова – соотносится чаще всего по принципу оппозиции, несоответствия, контраста. Знаменательно, что поэты, обращаясь к теме Чехова в Ялте, эти традиционные атрибуты южной растительности маркируют как чуждые Чехову, неорганичные для его мира. Так происходит в стихотворении С. Черного 1922 г. «Ах, зачем нет Чехова на свете!»:

Он шутил, смотрел на кипарисы
И прищурясь слушал скучный вздор.

[Черный 1991: 338]

Стихотворение В. Нарбута «Чехов», при жизни автора не публиковавшееся и сохранившееся в рукописи «Спираль» из архива В.Б. Шкловского, относится к позднему творчеству поэта. Текст этого и других произведений Нарбута, вошедших в раздел «Косой дождь» – название, заимствованное из черновой записи Нарбута, – отмечен усложненной образностью поэтического языка, нагромождением экспрессивных метафор. В нем атрибутом образа Чехова также становится кипарис:

По линиям звезд гадает
О нас кипарис.
Он Чехова помнит.
В срубленной наголо бурке
Обхаживает его особняк –
На столбах.

[Нарбут 1990: 260]

Этот образ наделяется семантикой, которая характеризует мир Ялты как темный, таинственный, древний («Тавриде и варварам – смерть... / А Крым? Кипарис? А звезды? А клятва креолки...»). В этой системе мотивов возникает и дополнительный смысл: кипарис в *бурке* обретает семантику инационального образа, связанного с крымским текстом.

Образ Чехова, атрибутами которого традиционно являются акцентированная интеллигентность, сопряженная в русском сознании с представлением о достойной бедности, скромности жизни на грани аскетизма, приходит в противоречие с семантикой пространства курортной Ялты – города нуворишей, обители роскоши и порока. В стихотворении С. Шервинского «В общем Ялта вся похожа чем-то...» это маркировано уже в начале текста:

Ялта – самый настоящий жемчуг,
Вставленный в купеческую брошь.

В стихотворении Шервинского сомнительным кумирам Ялты противопоставлен Чехов:

Где грохочет радугами пена,
Вестница веселых летних бурь,
Туфлей тычет знаменитый тенор
Из качалки в вечную лазурь.
Были в Ялте и свои кумиры:

Там, косясь на запад и восток,
Богатейший из земных эмиров
Вывел свой сомнительный чертог.
А под ним сорокалетний Чехов,
От недуга прячься по весне,
Мутной сетью горечи и смеха
Моросил сквозь тонкое пенсне.

[Стихи о Ялте]

В стихотворении С. Шервинского эта оппозиция актуализирована в синтаксическом строении: через противительный союз «а». Образ героя полон драматизма: сорокалетний Чехов – акцент делается на возрасте персонажа, приближении старости, сочетании горечи и смеха.

Характерно соотношение Чехова и его биографии с крымским пространством. «Крым для русского поэта – это символ недоступного, недостижимого, совершенного места, прекрасный «остров», это мечта о невозможности обретения полного счастья» [Дмитриева 2008: 98]. Чехов – уроженец южного, приморского города, однако в Ялте он – пришелец с Севера. Не случайно в стихотворении С.Маршака «Ялта» звучат строки:

Я видел Ялту в том году,
Когда ее покинул Чехов.
Осиротевший дом в саду
Я увидал, сюда приехав.
Белеет стройный этот дом
Над южной улицей узкой,
Но кажется, что воздух в нем
Не здешний – северный и русский.

[Стихи о Ялте]

В работе Н.Л. Дмитриевой отмечается: «... проникновенные строки о Крыме, к которому “прикована мечта”, написаны пришельцами с севера. Волшебная земля, которую всякий из этих поэтов посетил и покинул, представляется им (благодаря чудному климату, природе, теплему морю) поистине райским уголком» [Дмитриева 2008: 99]. Для Чехова пребывание в Ялте вынужденное, и этим во многом объясняется семантика пространства Ялты в чеховском тексте. Празднику жизни противопоставлен его недуг, одиночество, безысходность. Поклонение Чехову оказывается тягостной для писателя повинностью. Так, в стихотворении Саши Черного, Чехов в ялтинском интерьере противопоставлен мнимым кумирам, достойным шумной, суетной славы («Словно был он мировой боксер»),

как и в стихотворении Шервинского, где Чехову противопоставлены сомнительные кумиры («знаменитый тенор», «богатейший из земных эмиров»). В стихотворении Ю. Друниной «Ялта Чехова» (1971 г.) пространство курортного города в его непривычном облике оказывается «созвучным» Чехову:

Прохладно, солнечно и тихо.
Ай-Петри в скудном серебре.
Нет, не курортною франтихой
Бывает Ялта в январе.
Она совсем не та, что летом –
Скромна, приветлива, проста.
И сердце мне сжимает эта
Застенчивая красота.
И вижу я все чаще, чаще,
В музейный забредая сад,
Бородку клином, плащ летящий,
Из-под пенсне усталый взгляд.

[Стихи о Ялте]

Знаменательно, что во многих стихотворениях, которые могут быть отнесены к особой разновидности жанра лирического портрета Чехова на фоне Ялты, акцентируется принадлежность писателя к докторскому сословию, к врачеванию. Так, стихотворение Нарбута «Чехов» завершается строкой:

Светло от морщин,
И в зеркале –
Докторский взгляд...

[Нарбут 1990: 260]

А стихотворение Ю. Левитанского «Ялтинский домик» начинается строкой «Вежливый доктор в старинном пенсне и с бородкой». Этот же мотив звучит в стихотворениях других поэтов. В них факт принадлежности Чехова к врачеванию обретает смысл более широкий чем просто факт биографии писателя, его профессия. Сама семантика слова «доктор» в сознании поэтов XX века, ориентированном во многом на христианские традиции, в частности, на образ доктора Живаго, сопряженный с явными евангельскими коннотациями, обретает новое значение. И это значение образа Чехова – врачевателя душ, жертвенно служащего людям, актуализируется в немалой степени в оппозиции модель / пространство: «курортная франтиха» и скромный доктор. В известном смысле можно сказать, что данный портретный сюжет накладывается на ситуацию чеховского рассказа «Попрыгунья».

Литература

1. Бондарев А.Г. Чеховский миф в современной поэзии. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2008.
2. Виролайнен М.Н. Северо-Юг России // Крымский текст в русской культуре. СПб, 2008. С. 236–248.
3. Гончарова О.М. Крым как Византия (вторая половина XVIII века) // Крымский текст в русской культуре. СПб, 2008. С. 7–22.
4. Дмитриева Н.Л. Крымские метафоры в русской поэзии // Крымский текст в русской культуре. СПб, 2008. С. 99111.
5. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>
6. Михина Е.В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX–начала XXI веков. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2008.
7. Нарбут В.И. Стихотворения. М., 1990.
8. Петухова Е.Н. Чеховский текст как претекст (Чехов – Пьецух – Буйда) // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. М., 2007. С. 427–434.
9. Стихи о Ялте. URL: <http://web4you.com.ua/index.php?showtopic=824>
10. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259–368.
11. Черный Саша. Стихотворения. М., 1991.
12. Шаравин А.В. Перцептуальное пространство города в прозе Ю. Трифонова, А. Битова, В. Маканина // Дергачевские чтения: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: в 2 ч. Ч. 2. Екатеринбург, 2001. С. 356–361.

Л.Г. Тютелова (Самара)

ЧЕХОВ И ТУРГЕНЕВ: ПРОБЛЕМА ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

О близости тургеневских пьес к тому, что предложили театру авторы в конце XIX века, много уже писали. Но именно столь близкий «новой драме» мир и позволяет указать на существенные различия между драматургией А.П. Чехова и, как утверждают исследователи, его предшественника.

Тургеневский театр рождается на основании романтической традиции, о чем свидетельствует его пьеса «Неосторожность». В нем в центре авторского внимания стоит герой, склонный к рефлексии и находящийся в сложных отношениях с окружающими. Но поскольку даже в своей ранней пьесе И.С. Тургенев пародирует романтические формы, то его человек, несущий в себе определенные противоречия, приводящие в движение мир драмы, является свидетельством сложной детерминированности внутренней жизни личности внешними жизненными обстоятельствами. Вследствие этого зритель не только видит поступок героя, обнажающий специфику драматического характера, но и понимает, чем она обусловлена. То есть в такой драме есть, по меньшей мере, два главных героя – человек и мир, его окружающий, что создает проблему драматического пространства – не просто площадки сценического действия, нейтральной по отношению к герою или же полностью подчиненной его поступку, а образа, оказывающего непосредственное влияние на действие.

В пьесе «Месяц в деревне», наиболее близкой «новой драме», автор избирает в качестве такого активного пространства дворянскую усадьбу. В разных актах мы видим дом, сад, герои вспоминают пруд, плотину, луг, а также усадьбы соседних помещиков, Москву: в действии вовлекается не только видимое сценическое пространство, но и то, которое возникает в нашем воображении благодаря репликам персонажей. Такое расширение картины свидетельствует о том, что

в мир тургеневской пьесы начинают проникать эпические черты, влекущие за собой постепенную эволюцию драматических форм.

Тургенев создает несколько пространственных оппозиций. Так, Беляев вспоминает родной «домик», где до него никому не было дела. Попад в «большой мир» Ислаевых, он чувствует по отношению к его обитателям свою незначительность, а раскрепощен только с горничной Катей и отчасти с Верой и Петей, чье положение в усадьбе является зависимым. Интересно, что поведение Беляева схематично совпадает с поведением Молчалина («Вы с барышней скромны, а с горничной повесы...» [Грибоедов 1987: 96]). Но в случае с грибоедовским героем поведение персонажа свидетельствует о лицемерии, не являющемся социально обусловленным качеством. Поступки Молчалина – итог сознательного выбора героем линии поведения, представляющей доминирующее свойство образа, что говорит о наследии классицистической эстетики. Беляев Тургенева не лицемерит, он реагирует на обстоятельства, напоминающие ему свой мир или помещающие его в чужой. Поэтому, хоть и с сожалением, но испытывая облегчение, Беляев покидает место действия: «Мне душно здесь, мне хочется на воздух. Мне мочи нет, как горько и в то же время легко, словно человеку, который отправляется в далекое путешествие, за море: ему тошно расставаться с друзьями, ему жутко, а между тем море так весело шумит, ветер так свежо дует ему в лицо, что кровь невольно играет в его жилах, как сердце в нем ни тяжело...» [Тургенев 1979: 391].

Мир, в котором живут владельцы усадьбы, несмотря на свою величину, ограничивает и их поступки, о чем говорит история Натальи Петровны. Тургенев стремится создать сложный, неоднозначный образ героини, сочетающий разные черты характера, обнаруживаемые благодаря ее противоречивым чувствам. Но при всей сложности индивидуального наполнения образа за ним скрывается устойчивая схема, обозначающая у этого драматурга социальную природу человека. Отсюда точность Тургенева в изображении усадебной жизни. Мы знаем количество душ, которыми владеет Большинцов, нам представлены обычаи дома, в котором, кроме Ислаевых, живут компаньонка, учителя, играют в вист, неожиданно появляются соседи, во время разговора докладывают о приходе старосты. Эти подробности помогают автору решить задачу, впоследствии названной им важной целью романиста: «... я стремился ... добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет «The body and pressure of time», и ту быстро

изменявшуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений» [Тургенев 1982: 390]. И хотя большинство пьес написано раньше романов, в них уже предстают герои, которые «наделены твердо очерченным характером с очень устойчивыми свойствами, заявляющими о себе в каждом высказывании, поступке, жесте персонажа» [Гинзбург 1999: 267]. Причем важно, что все эти свойства имеют у автора конкретно историческое наполнение. Отсюда в пьесе появление мотива воспитания, воссоздающего основные исторические обстоятельства формирования характера.

Таким образом, привычки и взгляды на жизнь Натальи Петровны – следствие ее жизни в усадьбе, владельцы которой остальным кажутся «существами высшего порядка». Интересна реакция героини на известие об отъезде Беляева: «Я хочу... Он не может так... Кто ему позволил так глупо перервать... Это презрение, наконец... Я... почему он знает, что я бы никогда не решилась... (*Опускается в кресло*). Боже мой, боже мой!...» [Тургенев 1979: 393]. Даже в словах влюбленной и растерявшейся женщины проявляются интонации хозяйки чужих жизней («я хочу... кто позволил...»). Поэтому-то и возникает трагедия чувства, не подчиняющегося сословным предрассудкам. Лишь на мгновение Наталья Петровна вырывается из сковывающего ее дома, когда в конце второго действия она уводит Беляева, Петю, Ракицкого на луг. Но возвращение в дом неизбежно: ей начинает казаться, что домашние следят за ней на каждом шагу. И она же называет «освобождением» покой, который вернется в дом, где все будет по-прежнему. Потом – пытается «спастись», думая, что можно скрыть отношения – надеть на себя маску. Но истинный выход не в ней, а в решении Беляева, не без помощи Ракицкого понимающего бесперспективность своих чувств.

При очевидном сковывающем свободу героев влиянии пространства на человека, его образ у Тургенева не однозначен. В нем есть своя поэзия. Перед нами мир дома, окруженного садом, пространством, хоть и подчиненным человеку (потому появляется такая деталь, как сбор ягод в саду служанкой Ислаевых), но природным. Самостоятельность этого пространства подчеркивается тем, что им задается определенная атмосфера действия. Так, во втором акте очень разные персонажи – Катя, Ракицкий и Наталья Петровна – отмечают летнюю духоту. А в четвертом герои переживают грозу, «последствия» которой будут ощущаться в доме Ислаева в заключительном действии (*Ислаев*. Словно буря в ясный день. [Тургенев 1979: 394]).

Объективные природные обстоятельства подчеркивают и расширяют значение внутренних ощущений героев, способных эти природные обстоятельства отметить. Они становятся в определенный момент знаками происходящего с героями и вехами драматического действия, что рождает реалистический символ. А сама способность на эти реакции говорит об индивидуальной и социальной специфике содержания образа героя. Так, Наталья Петровна раздражена попытками Ракицкого «волочится» за природой, «как раздушенный маркиз на красных каблучках за хорошенькой крестьянкой»: «... природа гораздо проще, даже грубее, чем вы предполагаете, потому что она, слава богу, здорова... Березы не тают и не падают в обморок, как нервические дамы» [Тургенев 1979: 318]. Наталья Петровна завидует непосредственности чувств, которыми отличаются Верочка и Беляев, естественности поведения молодого человека, способного залезть на дерево или прокатиться на корове. Сама же она под деревьями скрывается от жары и может выглядеть так же неуместно в саду, как и Шпигельский с Большинцовым, маскирующие нелепость сватовства соседа-помещика к Верочке желанием проверить «есть ли в рощице грибы» [Тургенев 1979: 325].

Когда же в четвертом действии Наталья Петровна признается: «Сегодня так хорошо на воздухе... Липы так сладко пахнут. Мы все под липами гуляли... Приятно слушать в тени жужжание пчел над головой...» [Тургенев 1979: 386], – Ракицкий иронизирует над ее способностью замечать «красоты природы», поскольку ему ее чувство кажется неестественным, а это мешает и зрителю до конца поверить в искренность героини, так и не разобравшейся в самой себе.

Способность персонажей воспринимать природный мир – одна из отличительных черт драматургии и Чехова. Но именно эта функция пространственного образа, позволяющая определить специфику решения проблемы личности драматургом, говорит о принципиальном отличии «новой драмы» от работ классиков XIX века.

Уже давно было замечено, что в «Дяде Ване» у каждого персонажа «свой климат»: «*Войницкий*. Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, с зонтиком и в перчатках» (С. XIII, 66); «*Телегин*. Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии...» (С. XIII, 66–67); «*Елена Андреевна*. А хорошая сегодня погода... Не жарко...» (С. XIII, 70). Каждый из героев рисует перед зрителем свою картину мира, и тем самым перестает быть фигурой строго детерминированной.

Собственно, Тургенев, как и Чехов, был противником аналитической манеры изображения героя, чем, как отмечено исследователями [Гинзбург 1999: 264], отличался и от А.И. Герцена, и от Л.Н. Толстого, достигшего в своем творчестве вершин реалистического психологизма. Но, как показано выше, отсутствие авторского комментария к движениям души героев, не обозначает, что вовсе нет указаний на их обусловленность. Используются иные, чем, например, у Толстого способы авторского комментария, о которых в свое время говорил А.С. Пушкин: «...драматический автор может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый» [Пушкин 1964: 75]. И этот целостный завершённый образ, несущий в себе авторскую оценку, зритель, находясь вне пределов сцены в роли «наблюдателя», воспринимает, следуя невидимым указаниям драматурга. У Чехова же мы попадаем в ситуацию присутствия не «вне», а «внутри» совершаемых событий, коих должны быть «свидетелями и судьями».

Поэтому даже ремарочная речь задает не четко очерченный образ сценической площадки, а лишь предлагает один из ее вариантов, созданных на основании ее восприятия ремарочным субъектом: «Сад. Видна часть дома с террасой... (Выделено мной – Л.Т.)» (С. XIII, 763). Ср. с ремаркой Тургенева: «Театр представляет сад. Направо и налево, под деревьями, скамейки; прямо малинник» [Тургенев 1979: 309]. Пространство действия у Чехова обретает черты, придаваемые ему тем, кто в нем присутствует. Персонажи не фигуры, нарисованные на фоне той или иной пространственной картины, они сами создают ее, не просто называя предметы, а непосредственно воспринимая их: «Астров. Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда» (С. XIII, 113). Поэтому Б. Зингерман и замечал: «... переживание пейзажа переключает жизненную драму героев в лирический план, а вместе с тем придает ей эпический характер» [Зингерман 1988: 69]. При этом нельзя сказать, что место полностью подчиняется человеку. Оно остается и автономным по отношению к нему, поскольку у каждого из героев создается свой образ мира, а его конечный облик возникает в воображении зрителя как некая сумма представленных противоречивых свидетельств персонажей, выходящих на сцену.

Если Тургенев видел драматизм положения своих героев в том, что их чувства были ограничены правилами и условностями мира, которому эти герои принадлежали, и потому отражали противоречия современной социальной жизни, то суть его драматического действия

заклучалась в их обнаружении. А каждый поступок героя обнажал хаос внутренней жизни и позволял создать целостный драматический характер. У Чехова целостность образа из-за отсутствия единого все объясняющего закона в его художественном мире оказывается потерянной. Герой, подчиняясь жизненным обстоятельствам, включается во внешний поток событий, часто не затрагивающий целиком его эмоциональный мир, сферу мыслей и чувств. Поэтому чеховские персонажи видят перед собой не только пространство, где протекает драматическое событие, над которым не властна воля действующих лиц, но и пространство, способное откликнуться на их духовные запросы. Это мир желаемый, не возможный сейчас, но когда-то бывший либо будущий. Его образ порождается тем, что вызывает ощущение скуки в настоящем. Поэтому в его основе реальное пространство, но способное к временному расширению.

Достаточно сопоставить образ Москвы Тургенева и Чехова. В «Месяце в деревне» в Москву отправляются герои, освобождаясь от «духоты и несвободы» усадьбы. «Право, даже освежительно» [Тургенев 1979: 394], – признается Ракицкий в сцене прощания. Примечательно, что Москва предпочтительней и для Беляева, но по иным причинам: в этом городе есть социальный круг профессоров и студентов, не стесняющий его. Драматург тем самым отмечает принципиальную разницу двух исторически сложившихся и противопоставленных пространственных центров России – «столица» и «дворянская усадьба». В усадьбе законсервированы строгие иерархические отношения, отличающие своеобразие русской национальной ментальной традиции. Столица со времен петровских преобразований ориентирована на чужие западные ценности, в основе которых лежат личная инициатива и способности индивида. Поэтому Шпигельский говорит: «Кабы таланты да воспитание, я бы в столицу махнул» [Тургенев 1979: 362]. У героев Тургенева в основе восприятия образа Москвы лежит не личный эмоциональный опыт, а ее объективно сложившиеся исторические особенности.

Иначе у Чехова. Его Москва связана с мыслями об одиночестве Вершинина и о счастливой семейной жизни Прозоровых, что делает ее воплощением воспоминаний о прошлом и мечты о будущем и открывает временные перспективы пространственного образа, которых он лишен у Тургенева. В «Месяце в деревне» драматург ограничивается лаконичным обозначением того, что используются те же декорации, что и в первом, третьем актах. В чеховских пьесах сценическое пространство полно скрытого движения. Эта «подвижная

природа» чеховского пространства определена Б. Зингерманом, одним из самых первых исследователей пространственно-временного целого чеховского мира.

Б. Зингерманом отмечена закономерность, свидетельствующая о взаимодействии различных пространственных оппозиций – «Москва», «усадьба», «Париж», «Харьков» – и выражающая определенные отношения действующих лиц к своему месторасположению. Чеховские герои ищут прибежища в родном углу, подобно тому, как это делали герои классической драмы, но, в отличие от них, хотя все же покинуть его, ощущая ограничивающий их круг замкнутого пространства. И если у Тургенева усадьба не отпускает своих обитателей, не дает им выйти за свои пределы, то есть стать чем-то иным, чем они были в начале действия, то герои рубежа XIX–XX веков уже не ограничены тем социальным кругом, которому они принадлежат. Их содержание шире и неопределеннее, а потому часто это люди «вне места» (хотя и имеющие вполне определенный социальный статус): «*Серебряков*. Продолжать жить в деревне мне невозможно. Мы для деревни не созданы. Жить же в городе на те средства, какие мы получаем от этого имения, невозможно» (С. XIII, 99). Отсюда парадоксальность сценического пространства последней пьесы Чехова, в которой перед нами возникает сценическое пространство, перестающее существовать прямо на наших глазах, но, по сути, то же происходит и в более ранних произведениях драматурга. А потому усадьба Раневской лишь крайний вариант, доказывающий не просто темпорализацию сценического пространства, но и невозможность возвращения драматического действия, при всей монотонности и незначительности происходящих событий, в начальную точку, как это, судя по декорациям и декларациям героев, оповещающих о своем эмоциональном состоянии, происходит в «*Месяце в деревне*». И это несмотря на то, что в финале у Тургенева не только Ракицкий и Беляев покидают усадьбу, но и Верочка и Лизавета Богдановна готовятся к скорому отъезду. Тем не менее, их отъезд на общие правила жизни в усадьбе не влияет: в ней все будет происходить по-прежнему, изменятся только второстепенные персонажи, призванные сыграть те роли, которые играли их предшественники. Жизнь движется по кругу, недаром в самом начале первого действия пьесы Наталья Петровна знакомит Ракицкого со сменой действующих лиц, произошедшей в доме, сообщая о появлении в усадьбе нового учителя – Беляева.

У Чехова прослеживается иная закономерность: «чем меньше внешних событий, чем реже меняется местопребывания действующих

лиц, тем отчетливее видно, какие непоправимые перемены произошли в их судьбе» [Зингерман 1988: 130]. Во всех финалах его пьес герои очевидно выходят за пределы ограничивающего пространственного круга, о чем свидетельствуют финальные монологи персонажей, заглядывающих в свое будущее, а благодаря взаимодействию эпической и лирической тенденции чеховской драмы – и в будущее мира.

Таким образом, отталкиваясь от традиций классической драмы, осваивающей проблемы человека, образ которого имеет сложное индивидуальное наполнение, скрывающее социально детерминированную схему внутреннего мира личности, Чехов создает свой драматический космос, в котором мир и человек находятся в диалектическом взаимодействии, выражающемся в подвижности как образа человека, так и мира, пришедшего в движение. Пространство не просто вышло из-под контроля героя и его поступка и стало оказывать на него непосредственное воздействие: человек и мир становятся образами, «сливающимися» друг с другом в единое целое и обретающими временные перспективы.

Литература

1. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М., 1999.
2. Грибоедов А.С. Сочинения в стихах. Л., 1987.
3. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.
4. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т.VII: Критика и публицистика. М., 1964.
5. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения в 12 тт. Т. 2. М., 1979.
6. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения в 12 тт. Т. 9. М., 1982.

Н.М. Щаренская (Ростов-на-Дону)

КОНЦЕПТЫ «ЖИЗНЬ» И «РЕБЕНОК» В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СПАТЬ ХОЧЕТСЯ»

Концепты «жизнь» и «ребенок» («дети») признаются в качестве важнейших составляющих концептосферы А.П. Чехова [Фокина 2010, Баскакова 2010]. Поэтому перед исследователями творчества писателя стоит пока еще не реализованная в полной степени задача изучения этих концептов. Каждый текст может репрезентировать какие-то отдельные, концептуальные признаки, особые смысловые или образные компоненты, входящие в целостную структуру концепта, поэтому художественные произведения можно изучать с этой точки зрения, ставя перед собой задачу выявления отдельных признаков концепта.

Рассказ «Спать хочется» (1888) позволяет, на наш взгляд, выявить некоторые признаки двух указанных концептов. О реализации соответствующих представлений художника в рассказе свидетельствует употребление определенных вербализаторов. Существительное *ребенок*, являющее собой непосредственное имя концепта, употребляется постоянно, встречаясь 16 раз. Отметим также и слово *девочка*, в системе общего языка семантически связанное с существительным *ребенок* посредством семы 'незрелый'. Существительное *девочка* относится к образу Варьки, главной героини рассказа. Существительное *жизнь*, то есть непосредственное имя концепта, в рассказе не употребляется. Функции главного вербализатора выполняет глагол *жить*, который становится особо выразительным потому, что появляется в конце рассказа. Кроме того, в рассказе один раз встречается прилагательное *живой* и один раз глагол *оживать*.

Глагол *жить*, как мы указали, появляется в финале рассказа, где Варька «находит выход» из создавшегося в ее жизни положения:

«А ребенок кричит и изнемогает от крика. Варька видит опять грязное шоссе, людей с котомками, Пелагею, отца Ефима. Она всё

понимает, всех узнает, но сквозь полусон она не может только никак понять той силы, которая сковывает ее по рукам и по ногам, давит ее и мешает ей жить. Она оглядывается, ищет эту силу, чтобы избавиться от нее, но не находит. Наконец, измучившись, она напрягает все свои силы и зрение, глядит вверх на мигающее зеленое пятно и, прислушавшись к крику, находит врага, мешающего ей жить.

Этот враг – ребенок» (С. VII, 11–12).

Как видно, на завершающем этапе поисков Варьки представления (денотаты), соответствующие глаголу *жить* и существительному *ребенок*, приводятся к отношениям противопоставления, становятся взаимоисключающими: ребенок воспринимается Варькой как враг ее жизни. Глагол *жить* оба раза употребляется в качестве зависимого компонента словосочетания: первый раз с главным словом глаголом *мешать*, а затем причастием от него – *мешающий*. Жизнь, процесс жизни становятся, таким образом, зависимы от какого-то внешнего фактора, названного сначала словом *сила*, а затем существительным *враг*, которое в свою очередь заменяется именем с предельно конкретным в данной ситуации значением. Однако жизнь при этом представлена по-разному, глагол *жить* в двух контекстах имеет разные значения.

Для того чтобы понять, какое значение реализует глагол *жить* во втором контексте, где враг обнаружен в ребенке, нужно выяснить, врагом чего именно становится ребенок в сознании Варьки. Очевидно, что Варька может думать только о том, как она живет, об образе своей жизни. Но о чем конкретно, о каких моментах своей жизни думает Варька? Девочку более всего мучает то, что она не может спать ночами, ее даже не угнетает изнурительная работа по дому, так как это единственное, что может превозмочь невыносимое в своем постоянстве желание спать. Следовательно, нормальный образ жизни для нее был бы такой, если бы она смогла удовлетворять свою естественную для живого организма потребность в сне. Она как нечто нормальное для жизни восприняла бы свое положение работницы у хозяев. Глагол *жить*, передающий мысли до предела измученной Варьки, имеет, таким образом, очень узкое значение, определяющее конкретный образ жизни, а именно: 'вести такой образ жизни, чтобы спать по ночам'. Именно сема 'спать' формирует значение этого глагола в контексте. Поэтому, по сути, *жить* и *спать* (когда речь идет о сознании Варьки) становятся синонимами. Враг, который, как думает Варька, мешает ей жить, мешает ей спать. Поэтому уничтожить врага – значит именно получить возможность спать. Это самое настойчивое и единственное

желание Варьки, что передается с помощью фигуры трехкратного повтора – геминии: «Убить ребенка, а потом спать, спать, спать...» (С. VII, 12). Однако фигура имеет и другое значение, выражающееся также с помощью многоточия: она обозначает длительность сна. «Спать, спать, спать...» значит ‘очень долго спать’. Но если сон составляет основное содержание «нормальной» жизни, то получается, что длительность сна простирается на всю жизнь.

Почему в предложении «Наконец, измучившись, она напрягает все свои силы и зрение, глядит вверх на мигающее зеленое пятно и, прислушавшись к крику, находит врага, мешающего ей жить» (С. VII, 12) А.П. Чехов использовал не глагол *спать* (что совершенно соответствовало бы желаниям и мыслям героини), а глагол *жить*? Все дело в том, чтобы выявить суть жизни, которую измученная девочка хотела бы для себя. Жизнь, которую она бы приняла, равносильна сну, и это страшная характеристика жизни.

Жизнь-сон представлена в нарисованном А.П. Чеховым положении девочки-работницы, которой распоряжаются грубые, жестокие хозяева, а также в обобщенной картине всей русской жизни: люди, плетущиеся с котомками по грязному шоссе. Эту картину видит в полусне Варька. Шоссе ассоциируется с привычным для русской языковой картины мира образом жизни-дороги, это путь, по которому идут живые люди. Но слово *шоссе* вносит такие элементы смысла, которые связывают жизнь с «цивилизацией», с городом. По сравнению со словом *дорога* существительное *шоссе* добавляет в представления о жизни семы ‘искусственный, неестественный’, ‘каменный’, что порождает крайне негативные коннотации, связанные, по сути, с отрицанием жизни. Ср. определение шоссе в словаре В.И. Даля: ‘дорога, убитая щебнем’ [Даль 2006, IV, 642].

Плетущиеся по шоссе люди вдруг падают в жидкую грязь. На вопрос Варьки: «Зачем это?» ей отвечают: «Спать, спать!» Сон притупляет или почти совсем отключает сознание, и в таком состоянии можно принять страшную грязную дорогу – «шоссе» – жизни, принять не задумываясь, не ропща, не жалуясь, не пытаясь ничего изменить. Путники «засыпают крепко, спят сладко», в видениях Варьки они так и не просыпаются: во второй картине-видении они «разлеглись и спят крепко». Картина повального человеческого сна в рассказе – это образ той жизни, которая почему-то устроена людьми и угнетает их. Это, по сути, та сила, которая сковывает по рукам и ногам (не случайно люди «плетутся», то есть еле двигаются) и давит (все внезапно падают, оказываются на земле). Именно эта неуловимая, никак

не персонифицируемая сила скрывается в безличной конструкции названия рассказа – «Спать хочется». В первом из двух приведенных выше контекстов употребления глагола *жить*, где в качестве субъекта, от которого зависит жизнь, названа сковывающая по рукам и ногам угнетающая сила, глагол *жить* употребляется не в значении ‘спать’, как во втором контексте, а в прямо противоположном смысле – ‘вести нормальный, достойный человека образ жизни’. Это предложение не передает мысли Варьки хотя бы потому, что тринадцатилетняя девочка не смогла бы их так выразить. Оно выражает ощущения Варьки, ее интуитивное правильное постижение реальной действительности (не случайно она «все понимает»), которое объясняет, переводит на понятийно-вербальный уровень автор. Однако с сознанием Варьки что-то происходит. А.П. Чехов передает сам момент ухода от правильного представления к ложному. Мысль Варьки движется по пути конкретизации безличной силы, уходит от сложного к простому, от невидимого, абстрактного к наглядному, легко обнаруживаемому. Выражается это в замене имени при усилении коннотативной стороны знака. *Сила* – абстрактное существительное, обладающее только понятийным значением и лишенное оценочных смыслов. Характеристика силы, выраженная определением, основывается на указании ее действий: сковывает по рукам и ногам, давит. Такая сила вызывает соответствующую эмоции и оценку, которая выражается в существительном *враг*. Враг, как реалья намного более конкретная, нежели сила, поддается идентификации. Некоторое напряжение измученного сознания – и враг найден.

Ребенок, которого Варька приняла за врага своей жизни, в известном смысле «враг» – но только враг жизни-сна. Он сопротивляется обезличенной силе, уродующей жизнь человека. Когда его укладывают в колыбель, качают, поют колыбельную, он реагирует плачем и криком. Детский крик не прекращается во время всеобщего сна, так как ребенок – не конкретный ребенок, а ребенок вообще – это существо, еще не вошедшее во всеобщую, грязно, противоестественно устроенную жизнь. Именно потому, что она противоестественна, ребенок не может ее принять. В этом заключается суть чеховского концепта «ребенок».

Если общая жизнь – это сон, а ребенок сопротивляется сну, то состояние Варьки – полусон («сквозь полусон она не может только никак понять той силы...»). Ее глаза «полуоткрытые», мозг «наполовину уснувший». Мозг человека, его ум отвечает за сознание, адекватное понимание мира и себя в мире, и в творчестве А.П. Чехова

эта мысль была исключительно важной [Кедрова 2010]. Состояние мозга Варьки, когда ей хочется спать, можно определить словом 'отуманенное'. Оно соответствует глаголу 'туманить', который используется при описании действий зеленого пятна и теней, олицетворяя их: «Зеленое пятно и тени мало-помалу исчезают и уж некому лезть в ее голову и туманить мозг», «... зеленое пятно на потолке и тени от панталон и пеленок опять лезут в полуоткрытые глаза Варьки, мигают и туманят ей голову» (С. VII, 10–11). Глагол *туманить* в системе элементов рассказа связан с существительным *туман*, которое называет одну из деталей картины всеобщей русской жизни: «по обе стороны сквозь холодный, суровый туман видны леса» (С. VII, 8). Зеленое пятно и тени в истории с Варькой как бы становятся «проводником» действия тумана, части картины русской жизни А.П. Чехова. Отуманенное сознание порождает в голове Варьки «ложное представление» о том, что враг – ребенок.

То, что ребенок не спит сам и не дает уснуть Варьке, – символическое выражение неприятия ребенком существующей жизни. В реальности спать Варьке (т.е. вести нормальный, человеческий образ жизни) не дают хозяева: ночью приказывают качать ребенка, днем заставляют выполнять домашнюю работу, при этом хозяйка говорит громким голосом, так, «что звенит в ушах». Именно против такой ненормальной жизни должен протестовать невзрослый, непривыкший к ней человек.

Ненормально устроенная жизнь – это жизнь фальшивая, некий суррогат жизни. В ней получают жизнь и распоряжаются тени. Отсюда олицетворение, выраженное глаголом *оживать*: «От лампадки ложится на потолок большое зеленое пятно, а пеленки и панталоны бросают длинные тени на печку, колыбель, на Варьку... Когда лампадка начинает мигать, пятно и тени оживают и приходят в движение, как от ветра». Тени активны и в картине общей жизни людей: если люди «плетутся», то тени «носятся взад и вперед». Их движение хаотическое, ненаправленное, сумбурное. Тени успокаиваются тогда, когда люди падают и засыпают, тогда тени тоже «разлеглись»: их предательская по отношению к людям функция выполнена. Тени, мигающее пятно, заставляющие Варьку убить ребенка и тем самым уснуть, – сила, противоположная той, которая не дает Варьке спать и которая явно определена посредством устойчивого сочетания *не дай бог*, появляющегося в начале рассказа, где объясняется суть ситуации: «...спать нельзя; если Варька, не дай бог, уснет, то хозяева прибудут ее». Таким образом, сила угнетающая, провоцирующая

на жизнь-сон, – это сила дьявольская. Мысль о наличии в рассказе «Спать хочется» идеи вторжения демонической силы в жизнь людей уже была высказана исследователями [Океанский]. Неминуемо ждущая Варьку расправа хозяев не только реальность, соответствующая сюжету рассказа, но и окончательная гибель девочки под влиянием этой дьявольской давящей силы: Варьку «прибьют» хозяева – те, кто в реальности являются воплощением ненормально устроенной жизни. В такой жизни место отца и матери занимают хозяйин и хозяйка. Примечательно сочетание слов *хозяйка* и *ребенок* вместо *мать* и *ребенок*, что внешне соответствует взгляду Варьки, но имеет более глубокий смысл, соответствующий сути человеческих отношений: «...стоит посреди комнатки одна только хозяйка, которая пришла покормить своего ребенка. Пока толстая, плечистая хозяйка кормит и унимает ребенка...». Отец и мать призваны оберегать нормальную жизнь своего ребенка, поэтому в образах отца и матери выражается их связь с божественным началом. Не случайно в некоторых контекстах рассказа собственные имена родителей Варьки употребляются в совокупности со словами отец и мать – отец Ефим и мать Пелагея, что порождает соответствующие ассоциации с церковной жизнью (Варька видит опять грязное шоссе, людей с котомками, Пелагею, отца Ефима; мать Пелагея торопит ее). Показательно, что хозяйин девочки – сапожник, что символически выражает связь хозяев с самым низменным земным началом.

Две ночи и один день Варьки, нарисованные А.П. Чеховым, показывают сам момент захвата маленького человека дьявольской силой устроенной жизни. Вполне понятную роль играет при этом числовая символика: возраст Варьки – 13 лет. Состояние Варьки, которое определяется как полусон, означает, что в ней наполовину уснул ребенок, наполовину его место занял взрослый человек, принимающий жизнь, которую ему навязывает сила устройства общества. Т.Ф. Куприянова заметила в поведении Варьки черты взрослого человека, которые проявились в финальной сцене убийства [Куприянова 2010: 290]. В рассказе ребенок ночью не засыпает ни на минуту, а днем о его плаче не говорится ни слова. Днем Варька выполняет работу по дому: чистит картошку, моет лестницу, чистит хозяйину калоши, ставит самовар и т.д. Странное спокойствие днем ребенка объясняется только глубинным смыслом образа Варьки: ребенок – это она сама, и когда она в движении, она рада, и спать ей «уже не так хочется, как в сидячем положении». Утром уже не нужно заставлять ребенка спать, и хозяйин приказывает Варьке затопить печку. После реплики

хозяина следует абзац, в котором чередуются соображения и чувства Варьки и повествование от автора об ее действиях: «Значит, уже пора вставать и приниматься за работу. Варька оставляет колыбель и бежит в сарай за дровами. Она рада. Когда бегаешь и ходишь, спать уже не так хочется, как в сидячем положении. Она приносит дрова, топит печь и чувствует, как расправляется ее одеревеневшее лицо и как проясняются мысли» (С. VII, 10). Первое предложение – это явно мысли самой Варьки. Но слова «пора вставать» может говорить себе только спавший человек. Значит, Варька все же спала, и начало следующего предложения «Варька оставляет колыбель» может прочитываться не только в прямом смысле (отходит от колыбели ребенка), но и приоткрывать свой глубинный смысл: она сама встает из колыбели. Между тем мы знаем, что Варька в колыбели все же не лежала и ночь она провела в сидячем положении. Сидячее положение – положение срединное между бодрствованием и сном. Но Варька как раз находится ночью в таком состоянии. Ночное положение Варьки символизирует ее положение в жизни: сохранить движение, проясненное сознание – значит сохранить нормальную человеческую жизнь, уснуть – значит войти в жизнь, устроенную обществом.

Предыстория «вступления» Варьки на всеобщую дорогу жизни содержится в ее сне, где она видит, как умирает отец и мать ведет ее в город. Ефим, отец Варьки, сохраняет ясное сознание: у него «взгляд как-то особенно остр, точно Ефим видит насквозь и избу и доктора» (С. VII, 8) и он знает, что ему «не быть...в живых» (С. VII, 9). Смерть Ефима отличается внутренней готовностью, собранностью, серьезностью понимания: «Спустя полчаса к избе кто-то подъезжает. Это господу прислали тележку, чтобы ехать в больницу. Ефим собирается и едет...». В его смерти нет внезапности, и это значит, что он, как говорит Пелагея, «богу душу отдал».

Варька во сне плачет по отцу, ее слезы – это и есть плач ребенка. В этой части рассказа глагол *'плачет'* относится и к ребенку, и к Варьке, отождествляя их:

«Пелагеи нет дома: она пошла в больницу узнать, что делается с Ефимом. Где-то плачет ребенок, и Варька слышит, как кто-то ее голосом поет:

– Баю-баюшки-баю, а я песенку спою...

Возвращается Пелагея; она крестится и шепчет:

– Ночью вправили ему, а к утру богу душу отдал... Царство небесное, вечный покой...<...>

Варька идет в лес и плачет там, но вдруг кто-то бьет ее по затылку с такой силой, что она стучается лбом о березу. Она поднимает глаза и видит перед собой хозяина-сапожника» (С. VII, 9).

Оплакивать отца Варька идет в лес, который в картине всеобщей жизни-дороги отделен от нее туманом: ребенок чувствует свое родство с природой. Но сила реальной действительности грубо нарушает это единство. Вместо природы, леса перед Варькой оказывается хозяин. Он прерывает ее плач по отцу, тем самым истребляя память, изгоняя чувства. Затем наступает последняя картина сна. Мать торопит Варьку, которой, глядя на спящих, «страстно хочется спать». Мать Пелагея не дает ей уснуть, но по дороге в город Варьку забирают хозяева. Мать просит подаяния, и на этом месте сон Варьки перебивает голос хозяйки:

«– Подайте милостынки Христа ради! – просит мать у встречных. – Явите божескую милость, господу милосердные!

– Поддай сюда ребенка! – отвечает ей чей-то знакомый голос. – Поддай сюда ребенка! – повторяет тот же голос, но уже сердито и резко. – Спишь, подлая?» (С. VII, 10)

Реплика Пелагеи во сне и приказ хозяйки составляют диалог с определенным смыслом: мать просит людей явить божескую милость, какой-то голос вместо этого требует отдать ребенка. В жизни нет места милосердию, но есть закон «детской жертвы»: отрыв ребенка от отца и матери и переход в жестокую, по сути, нечеловеческую действительность.

Дальнейшая история Варьки показана не во сне, а в той части рассказа, которая являет собой непосредственное повествование о событиях в доме хозяев. Варька становится нянькой, она поет колыбельную ребенку, то есть, по сути, самой себе. Когда в полусне ей вспоминается смерть Ефима, она слышит, как «кто-то» поет ее голосом: эта деталь не только воссоздает реальное психосоматическое состояние героини, но и выражает символический смысл – проникновение в сознание Варьки враждебного, усыпляющего дьявольского начала. В распоряжении дьявольской силы не только тени, но и «музыка», состоящая из крика сверчка, похрапывания хозяина и подмастерья, скрипа колыбели и пения самой Варьки, которое характеризуется метафорически глаголом «мурлычет», выражающим присутствие в Варьке уже не человеческого, а животного начала. Музыка состоит, таким образом, из звуков, издаваемых животным миром и неодушевленными предметами. «Голос» человека в ней представлен исключительно храпом. Слово музыка, таким образом, можно было бы

считать антифразисом, если бы не атрибутизация «ночная», которая объясняет странность такой «музыки»: «...всё это сливается в ночную, убаюкивающую музыку, которую так сладко слушать, когда ложишься в постель» (С. VII, 7). Единственное условие сладости восприятия ночной музыки – готовность ко сну, тогда дьявольское обольщение достигает своей цели. Когда же сознание еще сопротивляется, когда действительность оценивается реально, «музыка» воспринимается отрицательно: «Теперь же эта музыка только раздражает и гнетет, потому что она вгоняет в дремоту, а спать нельзя; если Варька, не дай бог, уснет, то хозяева прибьют ее» (С. VII, 7). Глагол *гнетет* синонимичен глаголу *давит*, что соответствует «родству» ночной музыки той силе, которую Варька не находит.

Окончательное перерождение Варьки приходится на вторую ночь, когда она душит ребенка и сразу засыпает. Учитывая синонимические отношения между глаголами *жить* и *спать*, устанавливаемые в рассказе, можно утверждать, что в последнем предложении рассказа появляется еще одна характеристика жизни-сна: Варька «через минуту спит уже крепко, как мертвая...» (С. VII, 12). Лишь в начале Варькиных грез сон людей представляется ей сладким: люди «засыпают крепко, спят сладко». Затем наречие *сладко* уже отсутствует, люди на шоссе *'спят крепко'*, что выражает идею непробудности сна. Это же наречие *'крепко'* характеризует и сон Варьки, а сравнение ее с мертвой выражает абсолютную невозможность пробудить человека. Вся суть жизнь, которую принимает засыпающая Варька, выявляет это сравнение: жизнь превращается в свою противоположность.

Итак, в рассказе «Спать хочется» воплощается виденье А.П. Чеховым жизни как существующих взаимоотношений людей в обществе и состояния человека в таких условиях. Жизнь в таком смысле воплощается в образе сна-смерти и связана с дьявольским началом. Картина общей жизни, в которую это начало проникает, основывается у А.П. Чехова на образе дороги, который характерен для концепта *жизнь* в русском языковом сознании. Однако дорога превращается в шоссе, что придает жизни отрицательные признаки, связанные с городом, цивилизацией, искусственным устройством, неестественностью, и поэтому отсутствием живого. Важными деталями, воссоздающими образ жизни-шоссе, становятся покрывающая шоссе жидкая грязь и туман, отделяющий шоссе от леса. Человеческое существование в условиях такой жизни с необходимостью предполагает отуманенное, помраченное сознание. Жизнь человека с уснувшим сознанием отличается от физиологической смерти, к которой человек

приходит с ясностью мысли, выражающей его готовность принять смерть: такие жизнь и смерть принадлежат разным сферам, соответственно определяемым как дьявольская и божественная. Жизнь-сон требует от человека жертвы и даже преступления: убийства самого себя, естественного человеческого начала в себе, которое воплощено в ребенке и сопротивляется смерти.

Литература

1. Баскакова Л.В. Концепт «дети» // Концептосфера А.П. Чехова. Ростов н/Дон, 2010. С. 313–333.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. М., 2006.
3. Кедрова Е.Я. Концепт «ум» // Концептосфера А.П. Чехова. Ростов н/Дон, 2010. С. 232–245.
4. Куприянова Т.Ф. Несколько слов о двух финалах: «Тоска», «Спать хочется» // А.П. Чехов и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя. Ростов н/Дон, 2010. С. 287–298.
5. Океанский В. Аскетика исихазма в поэтике рассказа А.П. Чехова «Спать хочется». URL:<http://ocean.ucoz.ru>
6. Фокина Ю.М. Особенности репрезентации индивидуально-авторской концептосферы в англоязычной и русскоязычной прозе (на материале рассказов А.П. Чехова и Д. Джойса). Саратов, 2010.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| От редактора | 3 |
| Басилая Н.А. Образ доктора Астрова в дефинициях (пьеса А.П. Чехова «Дядя Ваня») | 5 |
| Бесолова Ф.К. Мифологема гения и ее трансформации в контексте художественной картины мира А.П. Чехова | 11 |
| Борковска Э. К вопросу о духовности в «Черном монахе» А.П. Чехова | 19 |
| Бронская Л.И. Степь как локус южнорусского текста (обоснование темы) | 26 |
| Гаранина О.В. Личность и творчество А.П. Чехова в осмыслении З.Н. Гиппиус: к вопросу о связях Чехова с серебряным веком. | 34 |
| Горницкая Л.И. Образ острова в русском фольклоре и «Острове Сахалине» А.П. Чехова | 41 |
| Григораш А.М. Творчество А.П. Чехова в современном русско-украинском масс-медийном пространстве (на материале русскоязычной прессы Украины) | 49 |
| Гришанина Е.Б., Чернышева И.Н. Проблемы функционирования языковой игры в контекстуальных синонимических сочетаниях в творчестве А.П. Чехова | 58 |
| Гуляева И.Б. Игра с чеховскими мотивами в комедии Б. Акунина «Чайка» | 66 |
| Гуртовая О.П. Тема любви и поиска счастья в рассказе А.П. Чехова «Дом с мезонином» | 70 |
| Дягилева Л.А. А.П. Чехов в восприятии В.В. Розанова (статья «А.П. Чехов») | 80 |
| Ершова А.А. А.П. Чехов и казанский читатель начала XX века | 85 |
| Зайцева Т.Б. А.П. Чехов в диалоге с В. Соловьевым | 92 |
| Иванова И.Н. Ритмические особенности рассказов А.П. Чехова и их связь со смыслом произведений («Крыжовник», «Студент») | 99 |

| | |
|--|-----|
| Иванова Т.В. Свобода и каторга: две нормы жизни (А.П. Чехов. «Остров Сахалин») | 104 |
| Изогова Н.В. Реальность в снах персонажей прозы А.П. Чехова | 108 |
| Ишук-Фадеева Н.И. Образ доктора в системе драматических персонажей «царь-врача» А.П. Чехова | 114 |
| Каджая Н. О чеховских принципах в творчестве Н. Думбадзе | 124 |
| Калиниченко М.М. Чехов и Достоевский: художественная онтология неразрешимости | 128 |
| Кибальник С.А. Чехов и философия | 138 |
| Ким Н.М., Попова Е.В. Модальный смысл высказываний с именами числительными в произведениях А.П. Чехова | 151 |
| Кондратьева В.В. Рождество в рассказе А.П. Чехова «Бабе царство»: структура, семантика | 156 |
| Ларионова М.Ч. А.П. Чехов и казаки: историко-культурный контекст | 162 |
| Левкович О.В. О феномене понимания в драматургии А.П. Чехова | 169 |
| Лекомцева Н.В., Иванова Н.С. Подтекст в произведениях А.П. Чехова – вопросы прочтения и перевода | 174 |
| Литовченко М.В. «Онегинский миф» в рассказе А.П. Чехова «Дом с мезонином» | 181 |
| Лулудова Е.М. Зоосемизмы А.П. Чехова и И.А. Бунина: сравнительно-сопоставительный анализ | 187 |
| Максимова Е.С. Концепт «Театр» в творчестве А.П. Чехова | 198 |
| Маслакова Е.В. Глаголы несовершенного вида как средство концептуализации времени в прозе А.П. Чехова 1895-1904 гг. | 202 |
| Михина Е.В. Рецепция «человека в футляре» А.П. Чехова в прозе В. Пьецуха | 209 |

| | |
|--|-----|
| Моисеева Н.В. Средства диалогизации монологической речи в публицистической прозе А.П. Чехова | 216 |
| Мухаметов Д.Б. Тишина в произведениях А.П. Чехова | 226 |
| Одесская М.М. Рассказы «Студент» и «Скрипка Ротшильда» в контексте полемики о правде и красоте | 231 |
| Панина Л.С. Фразеологическая образность в произведениях А.П. Чехова..... | 238 |
| Петухова Е.Н. «Чехова принял всего, как он есть, в пантеон своей души...» (А. Блок) | 244 |
| Поповская Л.В. Концептуализация фрагментов бытия в художественной картине мира А.П. Чехова: концепт «Тоска» (по материалам словаря Ю.С. Степанова «Константы: Словарь русской культуры»)..... | 253 |
| Прокурова Н.С. «... Я люблю вас за те минуты душевных движений ...» (А.Ф. Кони и А.П. Чехов) | 260 |
| Савченко Е.И. Соотношение «повествователь-персонаж» в рассказах Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» и А.П. Чехова «Спать хочется» | 269 |
| Скворцова Н.Н. Текстообразующий потенциал средств выражения побуждения к действию в рассказах А.П. Чехова | 275 |
| Скрипка Т.В. Чеховские мотивы в пьесе А.Н. Арбузова «Таня» | 278 |
| Спачиль О.В. Кубань как мифологема в творчестве А.П. Чехова | 284 |
| Стенина В.Ф. Южное пространство в эпистолярной прозе А.П. Чехова: оппозиция Кавказ /Крым | 293 |
| Терехова Г.Х. Мотив порядка в прозе позднего А.П. Чехова | 299 |
| Тропкина Н.Е. Образ Чехова в пространстве лирического портрета..... | 306 |
| Тютелова Л.Г. Чехов и Тургенев: проблема драматического пространства | 313 |
| Щаренская Н.М. Концепты «жизнь» и «ребенок» в рассказе А.П. Чехова «Спать хочется» | 321 |

