

Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie

Inskrypcje

Półrocznik

Czasopismo naukowe
poświęcone literaturze i kulturze

R. IX, 2021, z. 1 (16)

[i] WN
WYDAWNICTWO NAUKOWE IKR[i]BL

Siedlce 2021

Kolegium redakcyjne

Проф. Марина Ларионова (ИСЭГИ ЮНЦ РАН, ИФЖМК ЮФУ,
Ростов-на-Дону, Rosja),
Prof. Thiago Borges de Aguiar (Methodist University of Piracicaba, Brazylia),
Dr Manfred Richter (Deutsche Comenius-Gesellschaft, Niemcy),
Dr Thomas Richter (RWTH Aachen University, Niemcy),
Dr Ioana Fillion-Quibel (University of Picardie Jules Verne, Francja),
Em. Doc. PhDr. František Všetická Csc. (Palacký University, Czechy),
Doc. dr Oleg Radchenko (Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, Ukraina),
Doc. dr Юлія Вишницька (Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraina),
Асп. Лариса Грицук (УО, Брестский государственный университет,
Брест, Беларусь, Białoruś)
Dr hab. Andrzej Borkowski (UPH, IKRiBL redaktor naczelny),
Dr Marek Jastrzębski (IKRiBL, zastępca redaktora naczelnego),
Dr Ewa Borkowska (UPH, IKRiBL, redaktor merytoryczny),
Mgr Maria Długolecka-Pietrzak (IKRiBL, redaktor techniczny)

Recenzenci

Dr hab. Ludmiła Mnich
Dr hab. Danuta Szymonik

Korekta

Redakcja

Na okładce

Zdjęcie (pixabay)

Redakcja techniczna, skład i łamanie

Maria Długolecka-Pietrzak

Wydawca

[i]WN Wydawnictwo Naukowe
Instytutu Kultury Regionalnej i Badań Literackich
im. Franciszka Karpińskiego.
Stowarzyszenie
ul. M. Asłanowicza 2, 08-110 Siedlce

*„Inskrypcje” 2021, z. 1 (16) prezentują wyniki, które prowadzone są w ramach
Międzynarodowego Projektu Naukowego „Чехов в мире” nr 1/2018 (IKRiBL – PAH).
Projekt wspierany przez Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UPH
Kierownik projektu: dr Ewa Borkowska*

*Dotychczas w ramach badań realizowanych w projekcie
ukazały się dwa numery monograficzne czasopisma:
2018, z. 1(10), 2019, z. 1(12), 2020, z 1 (14).*

e-mail: ikribl@wp.pl

ISSN: 2300-3243

Licencja CC BY-SA 4.0



© Copyright by IKRiBL

SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI	5
I/ CZECHOW: INTERPRETACJE I PORÓWNIANIA	
Marina Larionova: THE SOUND OF A BREAKING STRING: FOLKLORE SYMBOLISM	9
Irina Anatolyevna Mankevich: TIME AND SPACE OF EVERYDAY LIFE IN THE FEAST TEXTS OF A. CHEKHOV: THE CULTURAL ASPECT	15
Елена Константиновна Созина: О БЛИЗОСТИ НЕСХОДНОГО: Д. МАМИН-СИБИРЯК И А. ЧЕХОВ	23
Лариса Геннадьевна Тютелова: ЧЕХОВСКИЙ ПОДТЕКСТ И ПЬЕСА Л.АНДРЕЕВА «СОБАЧИЙ ВАЛЬС»	35
Елена Петухова: ПРИРОДА В ИЗОБРАЖЕНИИ ТУРГЕНЕВА И ЧЕХОВА	45
Ольга Владимировна Богданова: ТРАВЕСТИЙНЫЙ НЕКРОЛОГ ТУРГЕНЕВУ (РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА «В ЛАНДО»)	53
Алла Георгиевна Головачёва: ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. Б. ПРИСТЛИ	65
Галина Александровна Шпилевая, Ольга Алексеевна Горбацевич : ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ЦИКЛАХ ОЧЕРКОВ Н.М. СОКОЛОВСКОГО «ОСТРОГ И ЖИЗНЬ (ИЗ ЗАПИСОК СЛЕДОВАТЕЛЯ)» (1866) И А.П. ЧЕХОВА «ОСТРОВ САХАЛИН. ИЗ ПУТЕВЫХ ЗАПИСОК» (1891 – 1893)	75
Наталья Фёдоровна Иванова: МУЗЫКАЛЬНЫЙ «ПИСАТЕЛЬСКИЙ ИНСТРУМЕНТ» ЧЕХОВА	85
Елена Александровна Иваньшина: ЗАКОЛДОВАННЫЙ КРУГ: О ВАРЬИРОВАНИИ ОДНОГО ЧЕХОВСКОГО ШАБЛОНА	95
Вера Кимовна Зубарева: КАРУСЕЛЬ ВСЕЯ РУСИ (К ВОПРОСУ О ПАРАДИГМЕ КУПЛИ-ПРОДАЖИ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»)	105

Валерия Николаевна Иванова: <i>КОНСТРУКЦИЯ ЧЕХОВСКОГО СО-БЫТИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ «ТРИ СЕСТРЫ»)</i>	117
Наталья Новикова: <i>ПЬЕСА А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА» В РАЗРОЗНЕННЫХ РУКОПИСНЫХ ЗАМЕТКАХ А.П. СКАФТЫМОВА ...</i>	125
Наталья Францова: <i>«СТЕПЬ» А.П. ЧЕХОВА: СЮЖЕТ «ПОТОКА ЖИЗНИ»</i>	135
Ангелика Молнар: <i>«СТЕПЬ» А.П. ЧЕХОВА В ПРОЧТЕНИИ М. МЕСЁЯ</i>	145
Александр Васильевич Кубасов: <i>ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА МАРИИ ПАВЛОВНЫ ЧЕХОВОЙ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРАКТИКЕ А. П. ЧЕХОВА</i>	153
Ewa Borkowska: <i>КУЛЬТУРНЫЙ И ДИДАКТИЧЕКИЙ РАЗМЕР УБИЙСТВА РАДИ ДЕНЕГ В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА «В ОБРАГЕ» И «УБИЙСТВО»</i>	163

II/ SZKICE I MATERIAŁY

Sylvia Grądzielewska: <i>DEVELOPING READING EFFICIENCY AT THE INTERMEDIATE LEVEL</i>	179
---	-----

III/ RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Piotr Jaworski: <i>ANDRZEJ ANTONI WAWRYNIUK, DROGA DO CHWAŁY. MŁODOŚĆ I KRĄG RODZINNY TADEUSZA KOŚCIUSZKI (CHEŁM 2021)</i>	187
---	-----

IV/ TWÓRCZOŚĆ

Anna Benicka: <i>WIERSZE</i>	199
Contents	217

OD REDAKCJI

Pierwszy tegoroczny zeszyt „Inskrypcji” stanowi kontynuację międzynarodowego projektu naukowego na temat twórczości Antona P. Czechowa w ramach współpracy IKRiBL z Rosyjską Akademią Nauk. Projektem kierują dr Ewa Borkowska (Polska) oraz prof. Marina Larionova (Rosja).

W numerze znalazły się artykuły pokazujące twórczość tego znakomitego pisarza rosyjskiego w perspektywie porównawczej. Szczegółowym analizom i interpretacjom poddano zwłaszcza dramaty oraz teksty prozatorskie. Zeszyt dopełniają teksty o charakterze glottodydaktycznym i historycznym.

Siedlce, w czerwcu 2021.

II

CZECHOW: INTERPRETACJE I PORÓWNIANIA

THE SOUND OF A BREAKING STRING: FOLKLORE SYMBOLISM

Marina Larionova
Russia, Rostov-on-Don
larionova@ssc-ras.ru

(Translated by Elizaveta Kondratyeva)

*The publication was prepared within the framework of the SA SSC RAS,
№ project's AAAA-A19-119011190182-8*

Abstract. The sound of a breaking string is a mysterious symbolic image, because the characters of the play "The Cherry Orchard" perceive it differently. For each of them, this sound is a message and is interpreted in their own associative field. In the article, this symbol is considered in the context of myth and folklore. Its structure and semantics shed light on the author's idea and the characteristics of the characters of the play.

Keywords: Chekhov, the sound of a breaking string, symbol, myth, folklore, underlying theme.

ЗВУК ЛОПНУВШЕЙ СТРУНЫ: ФОЛЬКЛОРНАЯ СИМВОЛИКА

Марина Ченгаровна Ларионова
Россия, Ростов-на-Дону
larionova@ssc-ras.ru

(Перевод Елизаветы Кондратьевой)

Аннотация. Звук лопнувшей струны – загадочный символический образ, потому что герои пьесы «Вишневый сад» воспринимают его по-разному. Для каждого из них этот звук – сообщение и интерпретируется в своем ассоциативном поле. В статье этот символ рассматривается в контексте мифа и фольклора. Его структура и семантика проливает свет на авторскую идею и характеристики персонажей пьесы.

*Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН,
№ гр. проекта AAAA-A19-119011190182-8*

The sound of a breaking string has become the hallmark of the play "The Cherry Orchard" and of all Chekhov's works. All researchers agree that the "sound of a breaking string" is a symbol and it symbolizes an alarming and woeful premonition of imminent destruction and the end of the usual world order. Even those who optimistically perceive the finale of the play support this point of view. However, it seems that it makes sense to return to this topic, since, in our opinion, there are "dark places" in it.

All Chekhov's symbols have an object and a symbolic plan: a seagull, a lake, a cherry orchard, etc. But the "sound of a breaking string" in "The Cherry Orchard" can't be read as a fact of reality. In this image, the real and

matereal plan is muted as much as possible, it is hidden to such an extent that there is a doubt about its existence. Facts are known when theater directors convey this mysterious sound with a sound of silence.

Let's turn to the text of the play. In the second action, the author's remark unambiguously says: "Suddenly a distant sound is heard as if from the sky, the sound of a breaking string, which dies away sadly". [C XIII, 224]. Before that, in the depths of the stage, Epikhodov is playing the guitar. So the string has breaking on Epikhodov's guitar? But for some reason, such a simple and obvious explanation does not occur to the heroes of the play, they do not associate this sound with Epikhodov and his guitar.

"Lubov Andreevna. What's that?"

Lopakhin. I don't know. It may be a bucket fallen down a well somewhere. But it's some way off.

Gaev. Or perhaps it's some bird . . . like a heron.

Trofimov. Or an owl" [C XIII, 224].

So what's that sound? There is no answer. Each gives its own interpretation, different from the author's. So everyone is in his associative field. The sound characterizes not only the general meaning of the play, but also each of the heroes. It is important for Chekhov that this sound evokes associations from a reader, but not individual ones – otherwise the play will fall apart into many meanings – but general ones. The general meaning arises from traditional cultural senses and meanings.

The first person to hear the sound and react to it was Ranevskaya. O. Krejča, a Czech director, believes that she "was ready to hear something, knew: something would happen". In his opinion, this sound is a cry of pain [Krejča 2005:257]. That is, the sound takes on a prophetic meaning.

In world folklore, the motive of a sound-prediction or warning is widespread. In Celtic folklore, the functions of the sound, which is an omen of death, are assigned to banshees. Irish banshees are associated with water. In other folklore traditions, as the authors of the book note about these mythological creatures, mermaids can perform the functions of banshee [Lysaft, Mikhailova 2007]. Russian mermaids rarely show themselves more with actions than with sounds. Their sound appearance includes laughter and a complaint, long moan. "Mermaid" motifs are included in the associative field of Ranevskaya's image for several reasons. The "fading, sad" sound she heard seems like a moan. She perceives it as a tragic signal. The moans of the mermaids forebode death or notify of misfortune.

There is similar sound in I. S. Turgenev's "Bezhin Meadow":

"Everyone fell to silence. Suddenly somewhere in the distance there was long, calling, nearly moaning sound... You listen, and it seems as if there's nothing, but it calls. It seemed somebody was crying for a very long time just under the horizon and somebody else as if answers him in a high-pitched, sharp laughter and then weak, hissing whistle rushed down the river. Boys looked at each other, shivered..." [Turgenev: III, 95].

Turgenev and Chekhov's sounds are very similar. Both are long, lingering, reminding groan. Both are of unclear, mysterious origin. Both take

place near the water: river or pond. In Turgenev's story, boys at night talk about domovoy, mermaids, drowned people. The sound heard serves as a continuation of the topic: someone shouted, the other responded. Whether it is leshy (wood-spirit), or some other evil force. Boys perceive it this way. Chekhov's sound is transferred to the author's remark, for the heroes it is a surprise, therefore it is perceived strangely and differently, as if they are trying to give a rational explanation to the sound that has scared them. So that we want to say: "The boys looked at each other, shivered..."

In the same short story, Turgenev cites another sound: "A strange, sharp, painful scream suddenly rang out twice over the river and after a few moments repeated somewhere further..." [III, 95]. It turned out a heron is screaming. Obviously, these are different sounds: "long, ringing, almost moaning" and "strange, sharp, painful". The first sound was almost exactly repeated by Chekhov: "Everyone thought. Silence. I can only hear Firs quietly muttering. Suddenly there is a distant sound, exactly from the sky, the sound of a breaking string, fading, sad" [C XIII, 224]. It is not clear why Gaev suggests that it is a heron screams. The cry of herons, as we saw in Turgenev's work, does not look like this sound at all. But Turgenev's unexpected sound (let's call it "the cry of a heron") makes the boys recall a different sound: a moan that the boys attribute to the forest-guard Akim drowned by thieves.

But the Ranevskys have their own drowned man – Grisha. The play does not indicate the date of Grishina's death, but it can be established with sufficient accuracy, if you believe what the heroes said. According to Anya, "six years ago father died, a month later brother Grisha drowned in the river..." [C XIII, 202]. The play starts in May. Consequently, Grisha drowned in June. There is usually the Pentecost in June, usually, if Easter doesn't take place very early. The first week after the Pentecost is called the "Mermaids' Week". In southern Russia, according to D.K. Zelenin, it was believed that the dead, drowned during the mermaids' week, become mermaids, regardless of gender and age [Zelenin 1995:152].

Thus, Turgenev's sound, which causes a desire to cry, and the "sad" Chekhov's sound can be correlated with popular beliefs about drowned people. It is no coincidence that Lyubov Andreevna is "unpleased", and Anya has "tears in her eyes". Now their reaction is clear. Grisha's death is the same tragic omen of death of the garden as the sound of a string, it laid the foundation for a whole chain of events that Ranevskaya cannot cope with. She went to Paris not from frivolity, but from grief, and her lover is a way to forget.

Why does Gaev connect the heard sound with the scream of a heron? It seems that this character is included in the same associative field as Ranevskaya. Heron – an aquatic bird, heron and stork – pure birds – were credited with the merit of cleansing the world's waters after the creation of the world in Ukraine [Gura 1997:646]. According to popular beliefs, the souls of the dead are embodied in birds. That is, Gaev is also thinking about drowned Grisha, about the end of his previous life. This all explain Gaev's

clumsy external behavioral manifestations and at the same time deep feelings that he can't and is not able to express – an amazing combination of touching nature and comism, long noted by researchers.

Petya interprets the sound as a scream of an eagle-owl. In folk ideas an eagle-owl is an ominous bird. In the southern Slavs' beliefs an eagle-owl foreshadows death or illness. In Ukraine an eagle-owl is associated with a death of young children [Gura 1997:572]. Is it any wonder that Petya's troubled conscience makes itself felt by such a symbolic association? Grisha died in front of him, he feels guilty towards everyone.

The episode is finished with Firs's words: “Before the misfortune there was also: both an owl shouted and a samovar buzzed to no avail” [C XIII, 224]. It is Firs who perceives the sound as a harbinger of misfortune, read – sale and death of the garden. But the deaf Firs, most likely, did not hear anything, he repeats Trofimov's assumption. It is Firs's cue that changes semantic register of the conversation. From sad memories about the past, everyone turns their thoughts to sad future.

Perception of the sound characterizes Lopakhin in the other way. He can hear a bucket torn down in the mine. Why? Everyone hears what they want to hear, what is closer and more understandable to them. Lopakhin is closer to production problems, he is a practical and rational person. There is a folklore-mythological underlying theme in his words. Many researchers see in motifs of death and destruction in Lopakhin's image.

All characters' cues, containing their response to an incomprehensible sound, not only convey their internal state, expose their sore spots, but are closely connected by hidden overtones, which can be discovered only in the context of traditional folk culture.

Literature

- Gura A.V. Symbolism of animas in Slavic folk tradition. M., 1997.
- Zelenin D.K. East Slavic ethnography. M., 1991.
- Zelenin D.K. Chosen works. Essays on Russian mythology: Dead by unnatural death and mermaids. M., 1995.
- Kreycha. O. My Chekhov. Fragments of Moscow lectures // Chekhoviana: “The sound of a breaking string”: to the 100th anniversary of the play “The Cherry Orchard.” M., 2005. P. 251 - 271.
- Lyasaft P., Mikhaylova T. Banshi: folklore and mythology of Ireland. M., 2007.
- Turgenev I.S. A complete collection of works and letters in 30 v. Works in 12 v. V.III. M., 1979. V. VII. M., 1981. The works of I.S. Turgenev are quoted from this publication: in the text in parentheses, the Roman number denotes the volume, Arabic – pages.

Литература

- Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
- Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. М., 1991.
- Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995.
- Крейча О. Мой Чехов. Фрагменты московских лекций // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М., 2005 С. 251–271.

- Лайсафт П., Михайлова Т. Банши: фольклор и мифология Ирландии. М., 2007.
- Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. Т. III. М., 1979 Т. VII. М., 1981. Произведения И.А.Тургенева цитируются по этому изданию: в тексте в круглых скобках римской цифрой обозначается том, арабской – страницы.

Ларионова Марина Ченгаровна – доктор филологических наук, заведующий лабораторией филологии, Южный научный центр Российской академии наук.

Larionova Marina – doctor of philology, head of laboratory of philology of the Southern scientific center of the Russian Academy of Sciences.

Dane kontaktowe / Contact details:

*Ларионова Марина Ченгаровна – Южный научный центр Российской академии наук
344006. Россия. Ростов-на-Дону, пр. Чехова, 41.*

*Larionova Marina Chengarovna – Southern scientific center of Russian Academy of Sciences,
344 006. Russia. Rostov-on-Don, Chekhova Ave, 41.*

TIME AND SPACE OF EVERYDAY LIFE IN THE FEAST TEXTS OF A. CHEKHOV: THE CULTURAL ASPECT

Irina Anatolyevna Mankevich

Russia, Saint-Petersburg
iamankevich@yandex.ru

(Translated by A.Dudina)

Abstract. The article studies the feast poetics as a text of daily culture and literature. The visual and verbal images of the feast appear as the feast text at least in three forms. The first form of the feast is the food itself, something that you can eat. The second is the way of behavior, the set of rules, the etiquette norms, the feast ritual and the feast cases. The third is verbal description of the feast from the idea to the aftertaste state in the literature. The experiment of cultural interpretation of feast texts in A.Chekhov's short stories and plays is presented in the article with reference to the time and space of everyday life (The Grasshopper, The Lady with the Dog, Uncle Vanya, Three Sisters, The Cherry Orchard). The author analyzes the semantic potential of feast texts as the source of cultural information of Chekhov's characters spiritual endeavor, their states of mind in different everyday context. Feast texts in Chekhov's compositions point out the transformation of narration emotional degree and forthcoming dramatic cataclysms in characters' everyday life.

Keywords: Feast aspect of cultural study, time in everyday life, space in everyday life, feast text, Anton Chekhov.

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ЗАСТОЛЬНЫХ ТЕКСТАХ А.П. ЧЕХОВА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ РАКУРС

Ирина Анатольевна Манкевич

Россия, Санкт-Петербург
iamankevich@yandex.ru

Аннотация. В статье исследуется поэтика застолья как текста повседневной культуры и литературы. Под застольными текстами понимаются визуальные и вербальные образы застолья, выступающие, как минимум, в трех формах. Первая – застолье как съедобная вещь, т.е. собственно еда или питье. Вторая – застолье как модель поведения – свод правил, этикетные нормы, застольный ритуал, застольные ситуации. Третья – словесное описание застолья от идеи до стадии послевкусия, в том числе, в художественной литературе. Представлен опыт культурологической интерпретации застольных текстов в рассказах и пьесах А.П. Чехова в контексте категорий время и пространство повседневности ("Попрыгунья", "Дама с собачкой", "Дядя Ваня", "Три сестры", "Вишневый сад"). Анализируется семантический потенциал застольных текстов как источников культурологической информации о духовных устремлениях чеховских героев, их душевном состоянии в различных повседневных ситуациях. Застольные тексты в произведениях Чехова указывают на изменения эмоционального градуса повествования и грядущие драматические катаклизмы в повседневной жизни героев.

Ключевые слова: застолье, культурологический ракурс, время повседневности, пространство повседневности, застольный текст, А.П. Чехов.

For Russian everyday life, whether it takes place at the mansion of the rural area or the city, whether it is living principles of the nobility, the merchants or a craftsman, even if you are on the way, the feast is the time and the place for meetings, exchange of opinions, news, short leisure or long fun, time and place to lay bare your heart or to discuss some business matters.

As Lev Losev wittily noted: “Russian literature, pardon the pun, has always been fed from Russian cuisine.” [Losev 2005: 5] The above can be fully attributed to the Chekhov’s oeuvre. Like Pushkin, who easily fit the history of the life of the local nobility into five verbs ‘I drank, ate, I was bored, grew fat, weary’ Chekhov squeezed the “boring stories” of the unremarkable heroes of mankind to several paragraphs, in which various little nothings of life, including the little nothings of the feast genre, performed the key function.

The writer Alexander Genis, one of the founders of Russian culinary essays, notes in his essay “Bread and Circus” dedicated to William Vasilyevich Pokhlebkin, that a good meal, as well as its description, is capable of “uniting, body with spirit, stomach with heart, basic needs with spiritual impulses, the prose of life with its poetry ” [Genis 2004: 84]. Feast texts of short stories *The Grasshopper* and *The Lady with the Dog* are classical in this regard.

The intrigue of *The Grasshopper’s* plot could be defined as “the love and grouses”. In this short story Chekhov draws the everyday life of characters through discreet symbolism of *feast texts*:

“Dymov was not in the drawing-room, and no one remembered his existence. But exactly at half-past eleven the door leading into the dining-room opened, and Dymov would appear with his good-natured, gentle smile and say, rubbing his hands:

“Come to supper, gentlemen.”

They all went into the dining-room, and every time found on the table exactly the same things: a dish of oysters, a piece of ham or veal, sardines, cheese, caviare, mushrooms, vodka, and two decanters of wine.

“My dear maître d’hôtel!” Olga Ivanovna would say, clasping her hands with enthusiasm” (S VIII, 11).

But the private worlds of the characters exist at opposite poles. “As he sat in the train and afterwards as he looked for his villa in a big wood”, Dymov “felt all the while hungry and weary, and dreamed of how he would have supper in freedom with his wife... And he was delighted as he looked at his parcel, in which there was caviare, cheese, and white salmon.” (S VIII, 13).

However, Dymov was destined to be content with hurriedly drank a glass of tea and a cracknel, and the family dinner he brought with caviar and white salmon was “eaten” by his wife’s guests – “the two dark gentlemen and the fat actor.” (S VIII, 15).

Dymov's spouse Olga Ivanovna, as one know, spent her weekdays, which were also as holidays, in search of great people, enjoying more from the process than from the result.

“The present was happy, and to follow it spring was at hand, already smiling in the distance, and promising a thousand delights” (S VIII, 12). “The past was vulgar and uninteresting, the future was trivial <...>. What have I to do with Dymov? The Volga, the moon, beauty, my love, ecstasy, and there is no such thing as Dymov <...> give me one moment, one instant!” <...> “One must experience everything in life. My God! How terrible and how glorious!” (S VIII, 15).

But when she was insulted by another “genius” the picture of the world suddenly changed. “A still moonlight night in July”, “it would be sweet to sink into forgetfulness <...> in the sight of that enchanted water with the fantastic glimmer”, “the fathomless sky”, “dreamy shores that told of the vanity of our life and of the existence of something higher, blessed, and eternal” changes to “the dirty peasant woman”, “a plate of cabbage-soup” in which “she wetted her fat fingers” and “one of God's elect” Ryabovskiy who was eating a cabbage soup greedily (S VIII, 19-20).

After Olga Ivanovna suffered a fiasco on the basis of the “great” and “rare”, she happily runs away from the floral delights of her barbizon [1] towards the pleasant sensations of civilized everyday life.

“Could it really be true, she asked herself, that she would soon be <...> sleeping in her bedroom, and dining with a cloth on the table? A weight was lifted from her heart <...>” (S VIII, 20).

There was Dymov at home “with his waistcoat unbuttoned and no coat, was sitting at the table sharpening a knife on a fork; before him lay a grouse on a plate.”

“<...> eat the grouse. You are starving, poor darling. She eagerly breathed in the atmosphere of home and ate the grouse” as if she was muttering her feelings and the one who caused it – “a splendid fellow Ryabovska”. But her unrealistically perfect Dymov “watched her with tenderness and laughed with delight” (S VIII, 20-21).

It is noteworthy that the acquaintance of the character of the short story *The Lady with the Dog* takes place in the setting of a resort evening (lunch) feast. The temptation of adventure pushes Gurov to meet an unknown lady by means of a trivial action for such cases - treating her canine companion with a bone. So the white Spitz, obviously graciously accepting the tail-wagging treat from a stranger, becomes a connecting link between the characters.

The short story has become classic and the feast details symbolically indicate the differences in the intuitive feelings of the characters of the dual situation in which they, by the will of fate, found themselves and the psychological barriers separating the private worlds of the characters. For instance,

the water-melon that Gurov “began eating without haste” at rather an inconvenient time of the romantic meeting with Anna Sergeyevna, and “a whole plateful of salt fish and cabbage” which Gurov “could already eat” on his return to the usual Moscow life. “He already felt a longing to go to restaurants, clubs, dinner-parties, anniversary celebrations”. And the famous “the sturgeon was a bit too strong” which unexpectedly became a symbol of Gurov’s earthliness existence (S X, 136-137).

But even later, describing the secret meetings of the characters at the Slaviansky Bazaar hotel in Moscow, Chekhov draws a line separating the male and female views on their other life through the *tea text*, so familiar to his poetics:

“She could not speak; she was crying...” <...> “Let her have her cry out. I’ll sit down and wait,” he thought, and he sat down in an arm-chair. Then he rang and asked for tea to be brought him, and while he drank his tea she remained standing at the window with her back to him.” (S X, 142).

In Chekhov’s plays the connection between *feast texts* and the plot is inconsistent, discontinuous, but it fully corresponds to the general impressionistic tonality of the artistic period. In between tea, vodka or sparkling wine the Chekhov’s characters rush in search of the “cherry orchard” but their own destinies collapse by the will of the author without any hope for happiness.

The *tea text*, that was classic for the plays of the 19th century, is interrupted by lunch remarks at the beginning of the play *Uncle Vanya*, that is quite in the spirit of breaking away from traditions. These remarks are connected with arrival and then the unexpected departure of Astrov and all finishes with the shot of vodka – a classic motif of everyday life in Russia, not only at the turn of the century. Whilst the tea remarks are quite real because tea is present on the table and the characters drink it, but the lunch remarks are idle – the lunch is only talked about.

Chekhov’s representation of the Western European version of Professor Serebrakoff daily routine in this play is of great interest. [Pokhlebin 2005:360] Moreover, this routine should be followed by all inhabitants of the mansion. Sooner or later it leads to the scandal in the noble family alongside other ‘inconveniences’. The professor wakes up at noon, walks, while the samovar is already waiting for him, then he has breakfast, lunch is at 6-7 pm, as the French or diplomats do, and drinks tea again at 2 am. The departure of the Serebrakoff couple symbolizes the restoration of the previous lifestyle: “Now we shall have things as they were again: tea at eight, dinner at one, and supper in the evening; everything in order as decent folks, as Christians like to have it <...> It is a long time since I have eaten noodles” (S XIII, 66, 106).

In the play *Three Sisters* the *feast texts* are symbolically connected with the state of mind of the characters, the nature of their psychological makeup, and spiritual aspirations. Often it is the *feast texts* that mark the

change of milestones in the lives of the characters, their transition to another everyday life. We can hear the words of Irina, who was the youngest of the Prozorov sisters, about coffee as a kind of symbol of parasitism as soon as in the first act of the play: “<...> better to be a simple horse, as long as one works, rather than be a young woman who stirs at eleven o'clock in the morning, then drinks coffee in bed, then takes two hours to get dressed... Oh, that is appalling!” (S XIII, 123). It is noteworthy that Tuzenbach's last remark addressed to Irina on the verge of his death also refers to coffee: “I didn't have any coffee this morning. Please ask to have some brewed for me...” (S XIII, 181).

Coffee is usually associated with a cheerful state of mind, but in the context of the final events of the play, it is perceived rather as a gesture of feigned cheerfulness. The character masks the true state of the soul and, despite his presentiment, promises a new life for himself and his bride, the life that is never destined to be. In the end, the last memory of Irina's groom, whom she had never a chance to fall in love with, was a request for a drink which she did not approve. Thus, the only gastronomic ingredient, that Chekhov inlaid in the opening and final scenes of the play, by chance symbolically indicate the collapse of the heroine's life plans.

The Andrey Prozorov remark revealing his craving for the pleasure of enjoying the delights of private life even in the setting of a restaurant feast is also notable.

“I don't drink, I don't like the local inns, but how much I would love to be sitting now in Moscow at Tyestov's, or at the Great Moscow restaurant. <...> In Moscow you sit in a huge restaurant, you don't know anyone, and nobody knows you, but all the same you don't feel yourself to be a stranger. But here you know everyone and everyone knows you, but you're a stranger, a stranger. You're a stranger and you're alone.” (S XIII, 141).

As a matter of interest, in one of his remarks Andrey identifies “a roast chicken and vegetables” [5] with an idle lifestyle: “I see freedom, I see how I and my children will be freed from idleness, from cabbage pickle, from roast chicken and vegetables, from dozing after dinner, from crippling inactivity...” (S XIII, 182). However, according to V. Pokhlebkin, Andrey is deceiving himself because a goose with cabbage is just a restaurant option for serving this dish. A homemade one is a goose with antonovka apples, stewed potatoes and onions, which was common in a landowner's feast of the 19th century [Pokhlebkin 2005:417].

The range of *feast texts* symbolizing the private life of the characters can be continued. So, the water that the crying Masha drinks at the end of the play symbolizes emptiness: “A life gone wrong... I don't need anything now...” (S XIII, 185). Chekhov semantically correlates a homely little world of Andrey's wife Natasha with a fork which is a symbol of an evil woman according to Russian concepts (S XIII, 186).

At the edge of two realms in the play *tea remarks*, symbolizing the comfort of the hearth, and *cognac remarks*, preparing the public for the approach of emotional crisis in the development of the play, collide. For instance, Solyony, whose surname means ‘salty’ in Russian and associates with an unpleasant taste, refuses to drink "Bruderschaft" with Tuzenbach, and a cognac he drank alone appears to be a canary in a coal mine.

There is no meal description throughout the action of the play *The Cherry Orchard*. In spite of audience expectations, the owner of the mansion, who has returned from traveling, is not greeted with a festive dinner. After a long journey Mme. Ranevsky limits herself with a cup of coffee that is not immediately served to her. With the help of numerous inclusions of the *coffee remarks* in the text of the play (we meet it 12 times!), that are connected to a desirable cup of coffee, Chekhov symbolically shows the mansion and its owner from behind the scenes. In this concern, all the characters in the play, except for the young footman Yasha, who “smell of poultry”, look like vegetarians. Only servants eat in the play and even then behind the scenes. In addition to beverages, the play directly mentions only snacks: cucumbers, anchovies and herrings. Together with suitcases, boxes, parcels and traveling dresses of Mme. Ranevsky and Anya the snacks become the background of the homeless life of the characters. It is remarkable that unlike other Chekhov's plays they do not even drink tea in *The Cherry Orchard*. Perhaps, Chekhov deliberately deprives his characters of the pleasure of sweetening their life with at least some delights. But the cherry orchard owner's surname is endowed with sweetness by Chekhov and originates from the plant kingdom. As Karasev suggests, the surname Ranevsky derives from the sweet kind of apple named *rennet* [Karasev 2001:233].

One of the symbolically important aspects of *feast texts* in the play is the ability of Chekhov to identify one or other meal or beverage, which is consumed or mentioned by the characters, with their private spiritual life. For example, Mme. Ranevsky drinks only coffee as Parisians do. Mr. Ranevsky “drank terribly” and “died of champagne”. Gaev “has eaten all his substance in sugar-candies”. The governess Charlotta Ivanovna takes a cucumber out of her pocket like a magician and eats it, while her dog eats delicacies for a human being - nuts.

The private life of Varya semantically related to two dishes mentioned in the play: one is milk soup, which is not exactly soup for a Russian; the other is peas that are completely not according to the culinary traditions, and only servants eat it. It is not spoken of how the peas are cooked. It can be porridge, soup, fried or grated peas, and even raw. Pokhlebkina ironically notes that such meal “restrains Lopakhin in his intentions to see Varya as his wife and to eat milk soup instead of cabbage soup”, as a happy marriage for the merchants means healthy food. So “this perspective is not possible for him” [Pokhlebkina 2005:423].

The leave of epochal scale everyday life is transmitted by Chekhov in the classical *cherry text* related to an old footman Fiers:

“FIERS. And then we'd send the dried cherries off in carts to Moscow and Kharkov. And money! And the dried cherries were soft, juicy, sweet, and nicely scented. . . They knew the way. . . .

LUBOV. What was the way?

FIERS. They've forgotten. Nobody remembers.” (S XIII, 206).

This dialogue is very remarkable not only in the context of literary innovations at the turn of the eras, but also in the context of transitional eras of any historical period. The ideology of the sudden destruction of the past in order to obtain instant benefits from the future turns out to be a hundred times better than the technology of useful everyday routine labor.

Unlike prose, the characters in Chekhov's plays eat little but drink a lot. On the one hand, this literary fact is a tribute to the era when so-called “absinthe lovers” become not the outcasts of society, but on the contrary almost the best representatives of it. On the other hand, the dual nature of the *wine text* makes it possible to metaphorically express something “unspeakable and tender”, non-verbal in other words.

Among all spirit-lifting drinks, the champagne played a special role in the creative life of Chekhov, as one may know. It is significant that all the remarks associated with champagne symbolically denote the collapse of the estate and family. Even Varya's hope for individual happiness vanishes, like champagne sipped by a footman. The main role of champagne as a part of a *feast text*, both in everyday life and in literature, is to be a symbol of a person's usual earthly life. Sometimes the charm of lasting moment of life may not be noticed in the vanity of everyday life. In Chekhov's poetics a *feast text* with champagne acquires a tragic meaning and becomes a symbol of ephemeral life. And it is so not only because “what has been lived and spilled cannot be reversed.” But mainly because “in the past it used to be better, the present is worse than the past.” [2] And only a feeling of sorrow for what was not drunk or experienced interprets that the characters have already crossed that invisible line separating their present everyday life from the past.

Literature

- Genis A. Bread and Circus // Genis A. Sweet Life. M., 2004. P. 82 – 127.
- Karasev L.V. P'esy Chekhova // Karasev L.V. The substance of literature. M., 2001. P. 206–246.
- Losev L. Poetica kuhni // Hayil P., Genis A. Russian cuisine in exile. M. 2005. P. 5–22.
- Pokhlebkin V.V. A.P. Chekhov // Pokhlebkin V.V. From the history of culinary culture. Dinner is served! M., 2005. P. 379–431.

Remarks

1. The Barbizon school (it takes its name from the village of Barbizon, France, on the edge of the Forest of Fontainebleau next to Paris) was a national school of landscape painting in France in the middle of the 19th century.
2. Quotation from: Anton Chekhov. Notebooks. M.: Vagrius, 2002. P. 54.

Литература

- Генис. А. Хлеб и зрелище // Генис А. Сладкая жизнь. М., 2004. С. 82–127.
- Карасев Л.В. Пьесы Чехова // Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001. С. 206 – 246.
- Лосев. Л. Поэтика кухни: Вступ. ст. // Вайль П., Генис А. Русская кухня в изгнании. М., 2005. С. 5–22.
- Похлебкин В.В. А.П. Чехов. // Похлебкин В.В. Из истории кулинарной культуры. Кушать подано! М., 2005. С. 379–431.

Примечания

1. Барбизонская школа (от франц. Barbizon – название деревни во Франции близ Фонтенбло под Парижем) – национальная школа пейзажной живописи середины XIX века во Франции.
2. Цит. по изданию: Антон Чехов. Записные книжки. М., 2002 С. 54.

Манкевич Ирина Анатольевна – доктор культурологии, независимый исследователь.

Mankevich Irina – doctor of culturology, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, independent researcher.

Dane kontaktowe / Contact details:

Манкевич Ирина Анатольевна – 196105. Ул. Кузнецовская, д. 44, кв. 294. Санкт-Петербург, Россия.

О БЛИЗОСТИ НЕСХОДНОГО: Д. МАМИН-СИБИРЯК И А. ЧЕХОВ

Елена Константиновна Созина
Россия, Екатеринбург
elenasozina1@rambler.ru

Аннотация. В статье проводится сопоставление повествовательного искусства А. П. Чехова и Д. Н. Мамина-Сибиряка – писателей одной эпохи, общей литературной формации «восьмидесятников». Новизна художественности Чехова не раз отмечалась в литературоведении, тогда как Мамина-Сибиряка достаточно часто относят к писателям-натуралистам, использующим традиционную технику письма. Проблема русского натурализма конца XIX в. дискуссионна. В ее обсуждении в свое время участвовали И. А. Дергачев, Л. А. Иезуитова, В. Б. Катаев и др. Современный исследователь Р. Николози видит в романах Мамина-Сибиряка «демистификацию» натурализма и обнаруживает влияние натуралистических идей в некоторых произведениях Чехова. По мнению автора данной статьи, творчество Мамина следует отнести по ведомству беллетристики, его рассказы 1890–1900-х гг. фабульны, остросюжетны, рассчитаны на восприятие среднего читателя, но в самом их повествовании наблюдается близость к искусству Чехова-рассказчика: это несобственно-прямая речь или «слитное повествование» (термин В. Б. Катаева), неоднозначность характеров героев. В качестве примера дается целостный анализ рассказа Мамина-Сибиряка «Темные люди» в сопоставлении с рассказами Чехова.

Ключевые слова: писатели-восьмидесятники, проблема русского натурализма, реализм, «слитное повествование», рассказ, беллетристика.

ABOUT THE PROXIMITY OF THE DISSIMILAR. D. MAMIN-SIBIRYAK AND A. CHEKHOV

Elena Konstantinovna Sozina
Russia, Yekaterinburg
elenasozina1@rambler.ru

Abstract. The paper is devoted to the comparison between narrative art of A. P. Chekhov and D. N. Mamin-Sibiryak – writers of one epoch and of the same literary formation of the “eighties”. The novelty of artistry of Chekhov has been mentioned in literary criticism for many times whereas Mamin-Sibiryak is often attributed to writers-naturalists, who used the traditional technique of writing. The problem of Russian naturalism of the late XIX century is debatable. I. A. Dergachev, L. A. Iezuitova, V. B. Kataev and others participated in its discussion at the time. The modern researcher R. Nicolosi sees in the novels of Mamin-Sibiryak the “demystification” of naturalism and discovers the influence of naturalistic ideas in some of Chekhov's works. In the view of the author of the paper, the works of Mamin-Sibiryak should be attributed to the genre of fiction, his stories of 1890-1900's are quite gripping, they rely on the perception of middling writer, but in the manner of narrative we can find the proximity to the art of Chekhov as story-teller. This is inappropriate-direct speech or “fused narrative” (V. B. Kataev's term), ambiguity of the characters. As an example, an integral analysis of Mamin-Sibiryak's story «The benighted people» in comparison with the Chekhov's stories is presented.

Keywords: writers of eighties, problem of Russian naturalism, realism, “conjoint narrative”, story, fiction.

Общие точки между писателями и само сближение Д. Н. Мамина-Сибиряка и А. П. Чехова естественно и органично – они были современниками, принадлежали к одной писательской формации «восьмидесятников». «Мы, т. е. я, ты и Мамин, – люди одного поколения», – писал Чехов И. Н. Потапенко (от 12 марта 1903 г.) [П XI, 175]. В другом письме он приводит ряд имен современных ему писателей, с которыми предлагает подружиться молодому Горькому, чтобы «потереться около литературы и литературных людей»: «Короленко, Потапенко, Мамин, Эртель». Характерна аттестация Чехова: «это превосходные люди; в первое время, быть может, Вам покажется скучновато с ними, но потом, через год-два привыкните и оцените их по достоинству...» [П VII, 352–353]. В произведениях писателей обнаруживается масса общих тем и даже типов персонажей. Но, как замечает любой читатель, творчество их принципиально различно по манере повествования, авторской позиции и оценке, стилю и чему-то еще, трудно уловимому в дефинициях, но понятному нам с первых страниц, возможно, по интонации рассказа [1].

В. Б. Катаев в работе с характерным названием «Реализм и натурализм» вслед за другими исследователями литературы конца XIX в. выделил целую плеяду писателей-«натуралистов», куда отнес и Мамин-Сибиряка. Чехов – как первоклассный писатель – при таком раскладе попал у него в «реалисты». Основной чертой натурализма выступает здесь «новизна материала при шаблонности и консерватизме в художественной его организации» [Катаев 2001: 220], причем исследователь отметил эти особенности не только «в концепции литературного героя», но и «в структуре самого повествования». Под последним имеется в виду преобладание сырого материала, не прошедшего литературной обработки, что выражается, в свою очередь, в языке и стиле произведений: при изображении новой жизненной среды писатели принимают речевую позицию, построенную «на расхожих журнализмах», используют «слова и обороты нивелированного интеллигентского языка» [Катаев 2001: 224, 226]). В отличие от писателей-современников, именно Чехову, как никому другому, говорит далее Катаев, удалось достичь искусства «слитного повествования... объединяющего мир персонажа с миром автора-повествователя и миром читателя... снимающего культурные и языковые барьеры» [Катаев 2001: 225]. На другом научном языке здесь можно было бы говорить о несобственно-прямой речи, в которой, действительно, Чехов оказался непревзойденным мастером, или об авторской «внутринаходимости» герою (В. Шмид), о «рассеянном разноречии» (М. Бахтин) и т. д. Кроме того, среди характерных черт натурализма В.Б. Катаев назвал преобладание миметической стороны в изображаемом мире, ориентацию на героев как на «героических натур» или же героев-типов, фактографические тенденции и, в целом, поверхностный характер обобщений, сориентированных на популярные в ту пору золаистские или социологические концепции.

К писателям-натуралистам Мамина-Сибиряка относили достаточно часто. Укажем статью Л. А. Иезуитовой [Иезуитова 1984], где роман Мамина-Сибиряка, наряду с произведениями А. В. Амфитеатрова, П. Д. Боборыкина, И. Н. Потапенко, объявлялся романом натуралистическим, а система доказательств приводилась примерно та же, что была прописана И. А. Дергачевым, для которого все эти черты выступали как знак обновляющегося реализма [2]. С другой же стороны, И. В. Гурвич, разбирая систему сложившейся за полвека русской беллетристики, тип ее художественности также определял как натуралистический [Гурвич 1991: 76 и др.]. В выстроенный им ряд попадали указанные выше писатели, современники Чехова и Мамина.

Проблема натурализма в применении к общерусской литературе сложна. Судя по многим работам отечественных ученых, натурализм выступает столь же вечным художественным методом, как, например, романтизм, и в то же время знаменует способ письма авторов конца века, не «дотягивающих» до реализма. Натурализм нередко рассматривается как творческий метод массовой литературы, а если мы согласимся с тем мнением, что натурализм в России появляется не одновременно с золаизмом, а гораздо раньше – в частности, на его появление указывает само наименование «натуральная школа», относимое к школе беллетристов круга В. Г. Белинского 1840-х гг., то тогда натурализм – это первичная стадия реализма, на которой, как писал В. Б. Катаев, жизненный материал предстает еще в достаточно сыром, необработанном виде, но зато – «как в жизни» (изображение действительности «как она есть» – заветное стремление реалистов). Философской основой натурализма, впрочем, как и реализма большинства писателей второй половины XIX в., выступает позитивизм [3]. Для литературы «обыкновенных талантов», сориентированной на столь же обыкновенных, рядовых читателей третьего сословия, натурализм органичен, что называется, сопродурен. Но он же совмещается с ориентацией писателей, особенно молодых, на литературные образцы, выработанные предшественниками и более влиятельными современниками. Не только ранний Мамин писал рассказы и даже романы (напр., «В водовороте страстей», 1876), стилизуя их в духе романтической манеры, но и Чехов не гнушался литературных образцов, хотя обрабатывал их в свойственной ему юмористической или пародийной манере. В одном из последних крупных исследований влияния натурализма на русский роман Риккардо Николози, рассматривая романы Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы» и «Хлеб» (а в них традиционно находят натуралистические тенденции), видит в творчестве Мамина ««демистификацию» натуралистического научного нарратива» и «сатирическую стилизацию» идеи вырождения как одной из центральных для натурализма [Николози 2019: 289]. Отражение натуралистических идей ученый находит и в творчестве Чехова. О повести Чехова «Дуэль» он пишет: «Вырождение, борьба за существование и евгеника составляют здесь структурные элементы повествования, которые обнаруживают тесную

интертекстуальную связь с «Происхождением человека»... Ч. Дарвина» [Николози 2019: 415], хотя в финале, по его мнению, Чехов «заставил дарвинистский мир взорваться изнутри...» [Николози 2019: 457].

Очевидно, вопрос о русском натурализме не имеет однозначного решения. Я полагаю, что по характеру творчества Мамина-Сибиряка следует отнести к формации литературы, называемой беллетристикой; ее зарождение в отечественной словесности провозгласил, как известно, В. Г. Белинский. «Мы разумеем здесь произведения беллетристические, то, что составляет так называемую легкую литературу, которой назначение состоит в том, чтоб занимать досуги большинства читающей публики и удовлетворять его потребности», – писал критик во вступлении к программному сборнику натуральной школы «Физиология Петербурга» [Физиология Петербурга 1984: 31]. Обычно беллетристика помещается между массовой литературой и «высокой», элитарной, давшей современникам и потомкам образцы классики. Выделение страт подобного рода основано на коммуникативном и рецептивно-социологическом подходе. По словам А. М. Грачевой, беллетристика – это «художественная проза, ориентированная на достаточно обширную, так называемую “демократическую” аудиторию» [Грачева 2009: 545], т. е. на третье сословие. Но кроме того, она обладает рядом своих признаков, среди которых находятся и те, что обычно относят по ведомству натурализма: это тиражирование типов персонажей, ситуаций, художественных приемов, найденных другими писателями (с «верхних этажей») или самим автором, не стремящимся к их разнообразию, ориентация на фабульность текста, прежде всего, на его интересность для читателя, а следовательно, на развлекательные функции литературы (что не исключает, а подчас прямо предполагает драматизм в форме мелодраматизма коллизий и конфликтов), опора на фоновые знания читателя.

Как известно, рецептивно-коммуникативная установка и опора на «воспринимающий контекст» (термин И. Н. Сухих) присутствуют и у Чехова, и в ранний, не столько даже «осколочный», сколько «нововременный» период творчества его рассказы и новеллы вполне подходят под определение беллетристики. Но суть в том, что Чехов на этом не остановился. Его творческую эволюцию на протяжении 1880-х гг. хорошо показал И. Н. Сухих [Сухих 2007: 57–120]. «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» [П III: 188] – вот ядро чеховского отказа от следования в беллетристическом русле. Иное мы наблюдаем у Мамина-Сибиряка. И это не плохо и не хорошо – это просто есть. Меняясь как писатель, шлифуя и развивая повествовательную технику в прозе 1990-х – начала 1900-х гг., Мамин, тем не менее, оставался писателем фабульным, его произведения, материал которых брался из самых заурядных, простых событий жизни – примерно тех же, что и у Чехова, тем не менее, не только сюжетны, но и остросюжетны, занимательны. Хотя и Мамин коснулись преобразования, происходившие в литературе конца века и означенные искусством Чехова –

те изменения в технике рассказа, что получили у А. П. Чудакова название «ароморфоза», т. е. усложнения его организации и расширения горизонтов [Чудаков 2009]. Рассмотрим это на примере одного рассказа Мамина 1897 г. «Темные люди» [4], привлекая для сопоставления некоторые произведения Чехова.

Рассказ содержит целый ряд чисто чеховских мотивов, то есть тех, что поневоле вызывают у нас в памяти произведения Чехова, хотя вряд ли эти мотивы были достоянием только указанных двух авторов. Герой рассказа Мамина, «гражданский генерал» и «инспектор народных училищ» Федор Петрович Зеленин ночью едет из одного пункта в другой, чтобы сделать земскому собранию доклад о положении школ во вверенном ему уезде. Первая часть рассказа посвящена его разнообразным, но, в основном, не очень веселым мыслям о своей службе, о приближающейся старости, о плохой дороге, перебиваемым редкими разговорами с кучером Федоткой. Нарратив течет неспешно, в ритме раздумий человека, погруженного в себя и отдающегося дороге, одна тема произвольно сменяет другую, как бывает, когда сознательно направляемый ход размышлений вдруг теряется под напором внезапно выплывающей мысли или образа. Передавая содержание размышлений героя, автор-повествователь допускает небольшие комментирующие реплики, но они не рвут потока внутренней речи персонажа, а дополняют его: «Эти дорожные соображения прерывались неожиданными мыслями, которые налетали, как ночные птицы на огонь. Почему-то, например, Зеленину припомнилась одна девочка... <...> Потом он стал думать о своей дочери, которая кончает курс в гимназии» [Мамин-Сибиряк 1999: 262]. Во внутренней речи героя, передаваемой от лица повествователя, мы наблюдаем неоднократный и вполне органичный переход на точку зрения героя, т. е. то самое «слитное повествование», о котором писал В. Б. Катаев в применении к Чехову, или несобственно-прямую речь. Вот ряд примеров: «На Талом по этому вопросу у Зеленина вышел довольно неприятный разговор с земским врачом. Конечно, медицина вещь почтенная, а гигиена и необходимые санитарные меры обязательны, но отказывать из-за каких-то кубических футов воздуха в духовном хлебе очень уж тяжело» [Мамин-Сибиряк 1999: 262]. «Потом он стал думать, что как странно все люди повторяют одну и ту же ошибку: каждый думает, что он сколько-то лет поработает, а потом устроится и будет просто жить. Он так же думал в свое время, но вот ему уже шестьдесят лет, а впереди работы еще больше. И чем дальше, тем больше работы...» [Мамин-Сибиряк 1999: 263]. Как видим, комментарий повествователя к косвенной речи героя плавно переходит в несобственно-прямую речь, затем идет опять повествовательная ремарка в духе «всезнающего» автора, вводящая косвенную внутреннюю речь героя, вновь незаметно клонящуюся к прямой передаче его мысли устами повествователя. Причем это «слитное повествование» автора-повествователя и героя наблюдается не только в отношении к инспектору народных училищ – герою, внутренне

близкому автору, но и к Федотке – человеку из народа: «Продрогший ямщик Федотка ежился на своих козлах, как грешная душа, предоставив лошадям бежать, как они хотят. Да и как тут править, когда ни зги не видно!» [Мамин-Сибиряк 1999: 261].

Первая часть рассказа завершается поломкой оси у колеса тарантаса, и во второй Федотка отправляется в деревню за новой осью, а барин остается его ждать в тарантасе – один, темной дождливой ночью среди леса. Его одолевают тревожные мысли, но он успокаивается и задремывает. Можно предположить, что здесь – в тревожном и долгом ожидании возвращения кучера – и состоял бы «пуант» рассказа Чехова, если бы он был его автором. Ряд чеховских произведений был посвящен чувствам испуга, страха, тревоги героев – с одной стороны, чувствам ситуативным, поскольку затем оказывается, что бояться было нечего и некого, а с другой, у чеховского человека они вполне постоянны (страх выступает в произведениях Чехова состоянием поистине экзистенциальным, но это отдельная тема). Говоря о развитии повествовательной техники Чехова, И. Н. Сухих сопоставлял два его рассказа на одну тему – «Пересолил» 1885 г. и «Почта» 1887 г. Первый строился по модели анекдота с псевдодраматической фабулой (землемер, боясь темной дороги и молчаливого мужика, везущего его со станции, начинает рассказывать о своих «подвигах» и запугивает кучера, с криком «караул!» убегающего в чащу). Во втором сохраняется фигура болтливого седока – студента, раздражающего сердитого почтальона, а больше ничего существенного не происходит. Как писал И. Н. Сухих, главное в рассказе «в том немотивированном чувстве недоброжелательности, внутренней враждебности, которое исходит от почтальона и является, собственно, сюжетом рассказа» [Сухих 2007: 84]. То есть во втором рассказе мы наблюдаем очень скорый итог творческого развития Чехова от юмористики к психологическим новеллам 1880-х гг., когда «путем отказа от фабулы парадоксальность анекдотическая преобразуется в психологическую парадоксальность, в загадку характера...» [Сухих 2007: 84].

В рассказе Мамина характер инспектора Зеленина не представляет собой загадки, он раскрывается уже в первой части, а во второй дополняется новыми, но отнюдь не неожиданными штрихами. Авторский интерес не в нем, а в событии, происходящем далее и составляющем главный как фабульный, так и сюжетный нерв рассказа. Среди ночи инспектор просыпается от храпа лошадей, почувавших чужого, и с ужасом понимает, что окружен бродягами, от которых можно ждать чего угодно. В отличие от немотивированных страхов чеховских героев, у героя Мамина все основания для страха есть – «он был совершенно один в глухом лесу» [Мамин-Сибиряк 1999: 267], а в дороге кучер рассказал ему, что здесь не так давно «убили приискового поверенного, который вез деньги» [Мамин-Сибиряк 1999: 263]. Однако жизненный опыт, смекалка и, как ни странно, «лингвистический прием опытного педагога» (он поговору определяет родину каждого из бродяг) вкупе

с чисто человеческим, равноправным отношением к «темным людям» выручают героя. Ночь проходит в беседе – ей посвящена третья часть рассказа, а утром с осью является Федотка, и, провожаемый напутственными возгласами бродяг, инспектор на своем экипаже отправляется дальше.

Рассказ полностью завершен, поскольку наполняющее его содержание событие исчерпано, и в целом показывает повествовательное искусство Мамина. Композиционно он выполнен безукоризненно: каждая часть подводит развитие действия к острому моменту, после которого события могли бы течь в сторону, невыгодную для героя, каждая часть внутри себя целостна и дает изображение отдельного куска ночного приключения Зеленина; кульминация – его встреча с бродягами и решающий все дело обмен репликами – расположена точно в середине рассказа. В третьей части интерес к тому, что же будет дальше и как сумеет выкрутиться из этой опасной ситуации герой, спадает и переносится на самих бродяг, которых Мамин рисует любовно и со знанием дела. Основным средством изображения бродяг являются их диалоги с барином, но мы не замечаем эскизности портретов – «темные люди» даны полнокровно и жизненно, также не замечаем и того, что, по сути, выпукло представлен лишь главный среди них – Гуляй-поле или «головка», а затем женщина, до времени прячущаяся в лесу, по прозвищу Причина. Смена объектов авторского внимания серьезно влияет на изменение повествовательного рисунка. Здесь уже нет примеров «слитного повествования» автора и героя, и Зеленин, и бродяги, и все происходящее между ними описывается и комментируется с позиции повествователя, за которым стоит всезнающий автор. Он обращается к такому же, как он сам или как Зеленин, среднеинтеллигентному читателю, который мало знаком с данной средой и потому нуждается в расшифровках ряда знаковых моментов, например: «Простые мужики не слыхали даже слова “коньяк”, а бродяги отлично понимали, что это значит. Сидевший на козлах с молчаливым благоговением принял небольшую дорожную флягу и при свете постоянно потухавшей спички начал производить дележ драгоценной влаги» [Мамин-Сибиряк 1999: 268]; Зеленин «жалел, что с ним не было еще запасной бутылки – вот когда она могла пригодиться. Продрогшие, иззябшие, изголодавшиеся бродяги выпили бы ее и оценили, как никто другой в свете» [Мамин-Сибиряк 1999: 268] и др.

Интерес Мамина к бродягам и прочим «париям» общества, был постоянным на протяжении всего творчества. Так, в «Уральских рассказах» бродяги – герои рассказа «Башка», где, кстати, есть и образ «пропащей» женщины по имени Фигура; в «Лётных: из рассказов о жизни сибирских беглых» описываются истории бродяг, их жизнь на лесном острове, которая обрывается нелепо и трагично, из-за слепой ненависти мужиков. Таков и поздний рассказ Мамина «Пустынька» (1908), где погибает молодая женщина Аннушка, представительница все того же павшего племени. Судьба женщины и ее незащитность

перед законами мужского сообщества на Урале – законами жёсткими, беспощадными к личности и не допускающими компромиссов, была предметом особых размышлений писателя, здесь он продолжал демократическую традицию русской классики с ее повышенным вниманием к «униженным и оскорбленным», к «погибшему, но милому созданию». Для Чехова это было вчерашним днем литературы. Тема людей падших и выброшенных обществом из своих рядов появляется у него лишь в связи с путешествием на Сахалин, – например, в рассказе «В ссылке». Бродяги, ссыльные, каторжные и пр. интересовали его как просто люди, с теми же проблемами, заботами, жизненными драмами, какие случаются у всех, иначе говоря, социологический подход к человеку как носителю определенной социальной страты, определяющей его не только внешний, но и внутренний мир, был чужд Чехову, он стремился от него уйти. В рассказе «В ссылке» молодой татарин более всего страдает не от голода и холода, но от разлуки с женой и родным домом, его душа не очерствела, как у другого перевозчика, бывалого Семена: татарин солидаризуется со ссыльным барином, переживающим за дочь, и Семен, смеющийся над барином, теряет для него свой человеческий статус («Барин живой, а ты дохлый... Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина! Камню надо ничего и тебе ничего... Ты камень — и бог тебя не любит, а барина любит!» [С VIII: 49–50]). Для Мамина социальная определенность личности была аксиомой, он не мог ее не учитывать, кого бы он не изображал – бродяг, учителей, приисковых рабочих, крестьян и пр.

Думается, это различие в подходе писателей не столько даже к человеку, сколько к жизни в целом во многом обусловило и различие их поэтики. Социальность, на которой когда-то настаивал В. Г. Белинский по отношению к формирующейся литературе реализма, влекла за собой повышенный статус автора, который обладает «нужным» взглядом на человека и способен дать аналитическую развертку его жизненной истории (креативистский тип художественности в литературе XIX в.). Экзистенциальный подход Чехова шел «поверх» социальных, материальных и иных определений личности – он не исключал их, но показывал их узость и обратимость, отнюдь не настаивая на всезнающей позиции автора. Это не значит, что Мамин не ориентировался на читателя – как раз наоборот, он стремится сделать предмет изображения как можно более понятным, разъясняет и комментирует его, но, следовательно, не очень доверяет тому «среднеинтеллигентному читателю», которому адресовано его письмо. Этот тип традиционной креативистской поэтики вполне согласовывался с достаточно экзотическим материалом жизни, который избирал Мамин и который поневоле требовал разъяснений от сведущего автора. Острые фабульные повороты действия и ситуации также задавались соответствующей социальной средой: в жизни обычного инспектора народных училищ где-нибудь в среднероссийских губерниях редко происходит что-либо из ряду вон

выходящее, он может много раз переезжать из одного пункта в другой и размышлять о своих делах и заботах. А на Урале возможно всё, и встреча с бродягами далеко не всегда заканчивается благополучно. В среде беглых, люмпенов, золотодобытчиков и пр. всегда есть место острым коллизиям и приключениям, драматизм жизни бьет ключом. Трудно сказать, что здесь первично – сам материал, на котором Мамин в начале творческого пути зарабатывал деньги и писательский авторитет, или его беллетристический интерес к фабульности и событийности жизни, к ее углам и противоречиям, прямо отражающимся в судьбах людей. К этой же системе поэтики можно отнести объясняющий, комментирующий тип психологизма Мамина, парадоксальным образом соседствующий – в поздних произведениях – с несобственно-прямой речью героев, мастером которой у нас обычно считается Чехов.

Пожалуй, стоит упомянуть еще об одном значимом элементе маминского рассказа, сближающем его с прозой Чехова, – его заглавии. «Темные люди» вполне рифмуются с названием одного из сборников Чехова – «Хмурые люди» (1890), хотя вместе с тем – и с другими аналогичными заглавиями классических произведений XIX в.: «Бедные люди» Ф. М. Достоевского («Униженные и оскорбленные» из той же серии), цикл рассказов Ф. М. Решетникова «Забитые люди». Но, в отличие от тяготеющих к сигнификатам заглавий предшествующих текстов, в чеховском названии сборника акцентирован эмоционально-экспрессивный смысл, который, в свою очередь, продолжал «сумеречную» линию, принятую Чеховым в 1880-е гг. и отвечающую привычному восприятию эпохи 1880-х гг. как времени «потемок» (третий чеховский сборник 1887 г. носил название «В сумерках»). Рассказы, помещенные в книжке «Хмурые люди», в целом соответствовали общей заглавной номинации: сборник включал в свой состав такие произведения, как упомянутая выше «Почта», «Неприятность», «Володя» (герой заканчивал жизнь самоубийством), «Княгиня», «Беда», «Спать хочется» (в финале Варька убивает ребенка), «Холодная кровь», «Скучная история» (герой живет в ожидании смерти), «Припадок» (рассказ «гаршинской закваски», а Гаршин, как известно, тоже самовольно ушел из жизни), «Шампанское». Сам Чехов, посвящая сборник П. И. Чайковскому, писал: «...рассказы эти скучны и нудны, как осень, однообразны по тону, и художественные элементы в них густо перемешаны с медицинскими...» [П III: 259]. Заглавие как всего сборника, так и ряда его рассказов можно отнести к названиям рецептивного типа, т. е. направленным на соотнесение текста «с творческим сопереживанием читателя», ищущим «адекватной читательской интерпретации» [Тюпа 2001: 116–117].

Определение «темные люди» встречается у Мамина-Сибиряка во многих произведениях, есть и очерк под названием «Темное время». Переносное же значение выражения: темные, т. е. невежественные, отсталые [Ожегов 1973: 728] – уже в XIX в. было настолько употребимым, что лишало слово оттенка метафоричности (можно говорить

о «стертой метафоре») и, следовательно, возможности читательского домысливания. Темные люди – люди неграмотные и невежественные в буквальном смысле, так себя аттестуют бродяги, персонажи маминского рассказа, в разговоре с «баринном»: «Одно дело мы – темные люди, а другое, когда человека всему обучат съизмала» [Мамин-Сибиряк 1999: 269]. Исходя из этого, само название рассказа Мамина относимо к заглавиям референтного типа, т. е. сориентированным на бытие художественного мира, на изображаемое событие. В нарративе выражение «темные люди» звучит не раз и проводится через сюжетику, оно употребляется в кавычках, как несущее специальное значение, своего рода термин или имя, относящееся именно к данным людям, и это занесение их в кавычки словно еще раз выводит бродяг даже в авторском дискурсе за пределы обычной человеческой жизни. Последнее подчеркивается зрительно: «Зеленин пожалел тысячу раз, что не художник и не может написать картины: в темноте чуть вспыхивают огоньки папирос и при этом неровном колеблющемся свете неясно обрисовываются только одни силуэты “темных людей”» – и событийно: «Их этих рассказов “темных людей” Зеленина поразила одна черта, именно что их всех выбила из родной обстановки какая-нибудь роковая случайность – “темные люди” и попадались в темноте своего великого неведения» [Мамин-Сибиряк 1999: 271] (вполне серьезное, идущее в драматическом модусе продолжение мысли юмористического чеховского рассказа «Злоумышленник» 1885 г.). Реализуется и, таким образом, восстанавливается образное (переносное) значение слова «темные» в сочетании с определяемым «люди» («темные» – «темнота незнания»), но работу со словом автор еще раз «отдает» своим героям: «Одним словом, вашескорodie, темнота нас всех одолела, – объяснил Перекати-поле» [Мамин-Сибиряк 1999: 272].

Однако в пространстве рассказа темнота имеет и вполне предметное, прямое значение, поскольку дело происходит ночью, в глубине ложка, куда спускался на своем тарантасе Зеленин. Это объединение разных смыслов «темноты», очевидное в приведенном выше, чисто визуальном восприятии сцены героем, дополнительно акцентируется автором в последней строке рассказа: «Зеленин дал им на братию три рубля, и экипаж начал осторожно спускаться к земскому мосту. / Темные люди остались в темноте...» [Мамин-Сибиряк 1999: 272]. Оно придает рассказу семантическую глубину, возникает очевидный контраст между неоднократно подчеркнутой «темнотой» (невежественностью) бродяг и их истинно человеческим, сочувственным отношением не только к Зеленину, случайно возникшему на их пути, но и к друг другу, особенно к женщине, их попугачице. Определение «темные» в совокупности отмеченных значений отвечало мировоззрению Мамина – его надежде на прогресс, уверенности в благе просвещения, его демократизму, всей, несколько старомодной в начале нового столетия, но идущей в русле классики века уходящего, учительской установке писателя, не выраженной в его поздних текстах прямо, однако проявляющейся

в повествовании, языке автора, речи персонажей. Вероятно, примерно это мог иметь в виду Чехов, говоря о «превосходном», но уже несколько «скучноватом» писателе Мамине.

Сказанное не должно привести нас к мысли о том, что рассказ Мамина-Сибиряка в сравнении с чеховским рассказом стоит ступенью ниже. Любой классик, признанный потомками и реально продвинувший литературу на много шагов вперед, всегда питаем текущим литературным процессом, без него он не смог бы состояться и стать тем, что он есть. Как мы стремились показать, рассказ Мамина и Чехова – это две параллельные версии русского рассказа последнего десятилетия XIX и начала XX века. Один не отменяет другого. Ибо рядом с высокохудожественной классикой всегда будет идти беллетристика, хорошая, добротная литература, выстроенная по отточенным моделям письма, рассчитанная на адекватное восприятие ее «среднестатистическим» читателем, воспитанным в уважении к автору и к высокой миссии словесного искусства.

Примечания

1. Сопоставление произведений Чехова и Мамина-Сибиряка см. [Якимова 2013], [Софина 2010, 2019].
2. И. А. Дергачев писал: «Русский натурализм как самостоятельное направление не сложился, но и в русской реалистической литературе протекали процессы, аналогичные тем, которые нашли выражение в национальных натуралистических течениях» [Дергачев 1992: 147–148].
3. В западном литературоведении связь русского реализма с позитивизмом и натурализмом признается очевидной. См., напр.: «Формирование художественной модели позитивизма происходило в период от склона романтизма до утверждения модернистской эстетики, т. е. во время доминанции реалистического направления в литературе» [Оляшек 2005: 290].
4. Рассказ был опубликован в журнале «Сын Отечества», 1897, № 249, 250. Публиковался также отдельной книжкой в московском издательстве журнала «Юная Россия» в 1912 и 1915 гг.

Литература

- Грачева А. М. Русская беллетристика 1900–1910-х гг.: идеи и жанровые формы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 543–587.
- Гурвич И. А. Беллетристика в русской литературе XIX века: учеб. пособие. М., 1991.
- Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины XIX века. Екатеринбург, 1992.
- Иезуитова Л. А. О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX – начале XX в. (П. Д. Боборыкин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. В. Амфитеатров) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века: сб. ст. Л., 1984. С. 228–264.
- Катаев В. Б. Реализм и натурализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. М., 2001. С. 191–258.
- Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: в 2 т. / сост. и коммент. Е. Н. Евстафьевой. М., 1999. Т. 1.
- Николози Р. Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века. М., 2019.

- Ожегов С. И. Словарь русского языка. Изд. 10-е. М., 1973.
- Оляшек Б. Русский позитивизм. Идеи в зеркале литературы. Łódź, 2005.
- Созина Е. К. Провинция в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка и А. П. Чехова: топология судьбы // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2010. № 4 (82). С. 15–26.
- Созина Е. К. Степные клады Д. Н. Мамина-Сибиряка и А. П. Чехова // Имагология и компаративистика. 2019. № 11. С. 213–229.
- Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб., 2007.
- Тюпа В. И. Аналитика художественного: (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.
- Физиология Петербурга / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкого. М., 1984.
- Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974–1983.
- Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 365–396.
- Якимова Л. П. Д. Н. Мамин-Сибиряк и А. П. Чехов: точки творческого пересечения // Творческое наследие Д. Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения / под общ. ред. [и с предисл.] О. В. Зырянова. Екатеринбург, 2013. С. 343–367.

Созина Елена Константиновна, доктор филологических наук, профессор, зав. сект. истории литературы, Институт истории и археологии УрО РАН; профессор каф. русской литературы Уральского федерального университета.

Sozina Elena K., Doctor of Philology, Head of Department for Russian Literature History, History and Archeology Institute, Ural Branch of the Russian Academy of Science, Ekaterinburg 620990, S. Kovalevskaja st. 16; Professor of the Department of Russian literature, Ural Federal University.

Dane kontaktowe / Contact details:

elenasozina1@rambler.ru

ЧЕХОВСКИЙ ПОДТЕКСТ И ПЬЕСА Л.АНДРЕЕВА «СОБАЧИЙ ВАЛЬС»

Лариса Геннадьевна Тютелова

Россия, Самара

largenn@mail.ru

Аннотация. В работе на основании особенностей прозы и драмы Антона Чехова подтекст рассматривается как авторская коммуникативная стратегия. В качестве основного материала исследования используется драматургия Чехова и пьеса Леонида Андреева «Собачий вальс».

Автор статьи в рамках коммуникативного подхода к исследованию драмы дает определение понятия «подтекст», рассматривает чеховские приемы введения читателя в художественное пространство рассказа, повести или драмы, обозначает пути завершения чеховских образов читателем на основании социального, культурного, психологического опыта реципиента.

В работе доказывается, что активизация читательского сознания, включение его в диалог с автором осуществляется посредством подтекста как в драматургии Чехова, так и других авторов новой драмы.

На основании анализа пьесы «Собачий вальс» Леонида Андреева показывается, как читатель посредством взаимодействия с ремарочным субъектом входит в мир драмы, как подтекстный образ события и поступка героя, вещная деталь, жест, реплика позволяют читателю открывать второй план действия, на основании «ассоциативного монтажа» сближать героев и события, открывать скрытые смыслы произведения, задаваемые автором вопросы, ответы на которые автор предлагает найти своему читателю.

Ключевые слова: чеховский подтекст, приемы создания подтекста, диалог автора с читателем, драматургия Антона Чехова и Леонида Андреева.

CHEKHOV'S SUBTEXT AND L. ANDREYEV'S PLAY "THE DOG'S WALTZ"

Larisa Tyutelova

Russia, Samara

largenn@mail.ru

Abstract. In the work, on the basis of peculiarities of Anton Chekhov's prose and drama, the subtext is considered as the author's communication strategy. Chekhov's drama and Leonid Andreyev's play "The Dog's Waltz" are used as the main material for the study.

The author of the article, within the framework of a communicative approach to the study of drama, defines the concept of "subtext", examines Chekhov's methods of introducing the reader into the artistic space of a story or drama, indicates ways of completing Chekhov's images by the reader basing on the social, cultural, psychological experience of the recipient.

The work proves that the activation of the reader's consciousness, its inclusion in the dialogue with the author is carried out through the subtext in the dramatic works of both Chekhov and other authors of the new drama.

Basing on the analysis of the play "The Dog's Waltz" by Leonid Andreyev, it is shown how the reader, through the interaction with a stage directions subject, enters the world of drama, how a subtext image of an event and of a hero's action, a palpable detail, a gesture, a cue allow the reader to open the second plane of the action, on the ground of an "associative

assemblage” bring characters and events together, reveal hidden meanings of the work, questions asked by the author, and the answers which the author invites his reader to find.

Keywords: Chekhov's subtext, methods of creating a subtext, dialogue between the author and the reader, drama by Anton Chekhov and Leonid Andreyev.

Проблема подтекста имеет давнюю историю разработки. Вопрос о подтексте в драматургии возник благодаря новой драме, в ее русском варианте – драме А.П. Чехова, которая изменила театральную историю и заставила разработать приемы, обозначающие так называемое «подводное течение», поскольку паратекст «отразил в драме реальность как стихийно-природный поток существования или как течение жизни» [Кухта 2005: 170].

В современной научной практике вопрос о подтексте намного шире вопроса о чеховской поэтике и особенностях театральной практики. Так, например, вслед за Чеховым к созданию второго плана действия, проявляющегося благодаря подтексту, обратился Леонид Андреев, о чем, например, говорит законченная в 1916 году его пьеса «Собачий вальс».

Тем не менее, даже при работе с нечеховским драматическим текстом необходимо сначала обозначить, что есть подтекст, основываясь на чеховской художественной практике, и только потом определить, как создается подтекст современниками Чехова и какую роль он играет в их конкретных произведениях.

Представляется важным при определении чеховского подтекста обратиться к выводам, сделанным Т. И. Сильман, и С. В. Владимировым, Э. А. Полоцкой, А. П. Чудаковым, Н. И. Ищук-Фадеевой и другими.

В широком смысле подтекст – это «выраженный смысл, заложенный в структуре текста и воспринимаемый реципиентом из контекста. Специфика подтекста состоит в несовпадении прямых лексических значений слов и смысла сцены/эпизода, в конечном счете – всего произведения» [Ищук-Фадеева 2011: 162].

О подтексте у Чехова говорят в связи с сюжетными особенностями его драмы и прозы, где подтекст является результатом использования приема «ассоциативного монтажа», позволяющего сблизить фактически независимые явления, между которыми обнаруживается сюжетная связь. Как утверждают Л.С. Левитан и Л.М. Цилевич, «различные формы ассоциативного монтажа порождают такие сюжетные конструкции, как “рифмы” ситуаций, синонимия сюжетных деталей, как наиболее сложный вид ассоциативно интегрирующих сюжетных связей – подтекст» [Левитан 1990: 294].

У Т.И. Сильман подтекст в сюжетном плане – «это подспудная сюжетная линия, дающая о себе знать лишь косвенным образом, притом чаще всего в наиболее ответственные, психологически знаменательные и поворотные, “ударные” моменты сюжетного развития»,

в плане композиционном – «подтекст есть <...> не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, более глубокий смысл» [Сильман 1969 : 89–90, 94].

Обращающийся к вопросам подтекста С.В. Владимиров указывает, что подтекст «открывает особые смыслы, лежащие вне прямой логики событий и отношений» [Владимиров 1972 : 92].

Чеховское действие, для которого важно внутреннее существование человека, обнаруживает свое единство именно за счет того, что отдельные сюжетные детали – ситуативные, предметные, жестовые, словесные (это позволяет говорить о подтекстном образе, подтекстной реплике, подтекстной паузе и т.п.) – при их сюжетном сопоставлении обнаруживают глубинное единство чеховского мира, не очевидное при анализе фабульной истории. Отсюда вывод А.В. Кубасова: «*подтекст – это неявленный диалог автора с читателем, проявляющий себя в виде недоговоренностей, подразумеваний, дистанционных переключек эпизодов, образов, реплик персонажей, деталей, обуславливающий многослойность произведения, его смысловую емкость*» [Кубасов 1990 : 56].

Для нашего исследования коммуникативная природа текста, отмеченная А.В. Кубасовым, и будет отправной точкой в работе.

Будем считать **подтекстом** *наиболее сложный вид ассоциативно интегрированных сюжетных связей, возникающий на основании повтора – событий, ситуаций, деталей, отдельных реплик и т.п., которые обнаруживаются читателем/зрителем, вовлекают его в диалог с автором и позволяют обнаружить основные смыслы авторского текста, чаще всего, рожденные на основании взаимодействия текста и индивидуального опыта реципиента.*

При этом полагаем, что диалог с читателем/зрителем, на основании которого и рождаются глубинные смыслы текста, – одна из основных целей использования подтекста автором. Создатель произведения апеллирует к опыту читателя/зрителя, ставя его перед необходимостью восполнения того, что прямо оказывается не выраженным. Поэтому Т.И. Сильман замечает, что подтекст ставит читателя в положение человека, «судящего о действиях и словах людей не после того, как ему эти действия и слова были подробно истолкованы автором, а в момент, когда люди эти еще как бы сами не решились признаться (здесь и далее выделено мной. – Л.Т.) во внутреннем смысле того, что они делают и говорят. Читатель как бы сам участвует в происходящем, проделывая тот же путь, который проделывают герои» [Сильман 1969 : 93].

Тем самым подтекст становится механизмом непосредственного включения читателя/зрителя в пространство драматического события. Он открывает ему перспективу завершения драматического образа не через видение диалогических отношений героя с миром, а через непосредственное участие в них.

У Чехова внутренний опыт «другого» открывается лишь до того предела, который возможен при совпадении эмоциональной реакции человека на мир, при совпадении психологического опыта любого человека, что стирает границы индивидуальности. Драматург использует в своем мире неактуальные в настоящем драматического события социальные характеристики героев: его помещики давно потеряли или теряют свое имущество; врачи, такие как Астров или Чебутыкин, неохотно лечат больных или плохо помнят, что нужно делать; учителя живут скорее семейными заботами, нежели проблемами школы, а если школа и занимает все их время, то они, как Ольга Прозорова, с большой долей неприятия говорят об этом и воспринимают свою ситуацию как катастрофичную и т.п. Невыраженными остаются традиционные характерные черты персонажей.

В итоге восполнение и завершение образа героя, как и образа мира, читателем/зрителем оказывается вероятностным, основанным на совпадении наблюдателя-участника-исследователя с героем в пространственно-временной точке восприятия и индивидуального открытия перспектив жизненного движения мира в его целом. Причем сам драматический мир как целое в чеховском случае всякий раз стремится к своему разрушению (гармония возможна только при единении человека и мира, в случае Чехова – природного мира).

В основе гармонии – диалог. Потому столь важно для читателя «попадание» в пространственно-временную точку «контакта» с героем, в то же время из-за особенности содержания образа персонажа и его структуры требуются индивидуальные усилия читателя для гармонизации чеховского пространственно-временного континуума, о чем и говорит чеховский подтекст.

В прозе Чехова завершение мира как вероятное проявляет себя в гипотетических характеристиках, часто повторяющихся «казалось», «вероятно» и т.п. Чехов стремится быть предельно точным, опирающимся лишь на известные факты, которые могут быть достоверно известными стороннему наблюдателю. И, таким образом, он обнаруживает пределы опытного знания и необходимость для наблюдателя опереться на интуитивное, вероятностное (с точки зрения ratio), но единственно возможное видение «другого».

Более того, в чеховском мире и истина обнаруживает свою диалогическую природу. Поэтому в прозе Чехова ограниченность отдельного сознания, опирающегося на опытное знание, призвано компенсировать сочетание нескольких личностных позиций, включающих в себя и позицию читателя/зрителя как завершающую. Для этого в поздней прозе Чехова возникает образ «многоликого повествователя». Как пишет А.П. Чудаков, «первая его ипостась – полноправный повествователь, проникающий в сознание любого персонажа, не связанный ни временем, ни местом, свободно передвигающийся в пространстве» [Чудаков 1971: 130]. Его драматический аналог – всезнающий ремарочный субъект, наличие которого отмечено во всех пьесах Чехова

в препозитивной ремарке. Но уже препозитивная ремарка отмечена *комбинированной* позицией ремарочного субъекта, как совпадающего с героем в пространственно-временном континууме картины текущего драматического события, так и выходящего за ее пределы, обнаруживающего опыт освоения этого пространства с разных временных позиций и в разном пространственном от нее удалении.

Вторая ипостась чеховского повествователя – «это повествователь, часто ограничивающий себя, отказывающийся от своих прав на всеведение (и прямую оценку). О мыслях и чувствах он говорит не категорически, а предположительно» [Чудаков 1971: 130]. В прозе и в драме Чехова эта предположительность – следствие того, что учитывается «призма» чужого сознания. Она открывается «другому» только до определенных пределов, как это доказывает опыт всей литературы XIX века. В ней отмечается тенденция к изображению «я» другого как «я-для-себя», а потому «я» не объективируемого до конца авторским сознанием, представленным повествователем или ремарочным субъектом. Они обозначают позицию завершения лишь через вероятностное восполнение «я» героя индивидуальным психологическим и социальным опытом «другого».

Третий повествователь «не заглядывает в “душу” героя, но судит о его чувствах и мыслях по внешним проявлениям» [Чудаков 1971: 131]. Это, как показывает уже драма Тургенева в 40-е годы XIX века, тоже ограничивающая в понимании «другого» позиция.

В конечном итоге ни один из вариантов выстраивания картины мира не оказывается приоритетным: ни в чеховском эпосе, ни в драме. Собственно, поэтому Ю.В. Манн, пытаясь объединить несколько стратегий представления героя, его видения «другим», отмечает, что «автор пересказывает состояние своего персонажа, объединяясь с ним в общем чувстве, переводя иные, возможно, смутные его движения в более отчетливые зрительные образы <...> при этом в самой характеристике переживаний и особенно их мотивов автор допускает вариативность» [Манн 1994: 474–475].

Драматический герой Чехова чаще всего оказывается в состоянии перевести «смутные» «движения чувств в отчетливые зрительные образы». Тем не менее, автор использует подтекст, активизирующий читательское сознание. Параллельно происходит предельная конкретизация незакрепленной ни за кем в пространстве драмы позиции наблюдения, обозначенной речью ремарочного субъекта. В результате появляется многоплановая картина, где слитность планов возможна только в единственной конкретной точке восприятия при работе единственного конкретного воспринимающего сознания, которым, благодаря особенностям авторских стратегий развертывания драматической картины, становится сознание читателя. На это же указывают и пространственные образы чеховской драмы, так же моделирующие ситуацию ее восприятия, как и образы героев.

Эти особенности точно были обозначены Б.И. Зингерманом. Он заметил, что драматургия Чехова – «подвижное, непрерывно раздвигающее свои горизонты и в то же время тяготеющее к единому центру пространственно-временное целое» [Зингерман 1988: 105].

По сути дела, образ драматического мира возникает на территории читательского сознания. Отныне художник становится организатором коммуникативного акта, который не может состояться только при креативной актуализации «произведения» в тексте или на драматической сцене с помощью присутствия на нем оформленного, завершенного актером и сценическими декорациями образа.

Иными словами, как отмечает В.И. Тюпа, «чтобы не остаться субъективным фантазмом, чтобы сделаться художественной реальностью, образам одного сознания необходимо быть “конвертированными” в образы другого сознания. Творец предстал перед неизбежностью выстраивать художественную реальность не на территории собственного видения, а в ментальной сфере адресата» [Тюпа 2010: 225].

Поэтому в чеховской драме столь важно обозначение необходимости индивидуального личностного видения драматического события не сторонним наблюдателем, хоть и сущностно причастным, а потому видящим возможности контакта с героем, как уже это было в драме XIX века, а непосредственным участником, непременной составляющей целого драматического мира. Он входит в этот контакт с героем и при этом сохраняет границы собственного «я», в отличие от зрителя канонической драмы. Именно благодаря действительному участию читатель открывает для себя целостность мира через эмоциональное ощущение глубинной причастности ему.

Андреев следует за Чеховым, опираясь на свой театральный опыт, в котором особо отмечена важность сочувствия и сопереживания. В «Письмах о театре» Андреев замечает: *«Мне важно лишь то, что я вижу, дорого лишь то, что я уношу с собой из театра»* [Андреев 1996: 433]. А в рецензии на «Трех сестер» пишет: *«До половины первого акта мы еще сохраняли кое-какое смутное представление о декорациях, актерах и неясно подозревали в себе зрителей, но еще не кончился акт и не опустился занавес, как мы перестали быть зрителями и сами, с нашими афишками и биноклями, превратились в действующих лиц драмы <...> Я видел жизнь. Она волновала меня, мучила, наполняла страданием и жалостью – и мне не стыдно было моих слез»* [Андреев 1996: 444].

Создавая «Собачий вальс», Андреев использует целый ряд приемов, которые вводят зрителя в мир его драмы. Так, первый контакт со своим читателем он осуществляет посредством ремарочного субъекта (это субъект, речь которого звучит в ремарке). В препозитивной ремарке он демонстрирует свое всезнание, но потом Андреев избирает иную стратегию. Его ремарочный субъект становится наблюдателем. И более того, наблюдателем, чаще всего демонстрирующим свою способность видеть, трактовать, оценивать происходящее на сценической площадке

с личностной позиции, которая характеризуется субъективностью, что, как и у Чехова, приглашает читателя к диалогу с автором, поскольку высказанную субъективную личностную позицию он может и должен воспринимать не как абсолютную: *«Ночь. Туман. Набережная одного из петербургских каналов. Мутный воздух светел от городских фонарей и неподвижен. Отчетливо видна на первом плане только чугунная решетка; за нею, где вода канала и та сторона – мглистый провал, бесформенное нечто, смутно намекающее на какие-то огромные дома. В нескольких окнах, разбросанных по шести–семи этажам, ночные огни, – слабые и неподвижные желтоватые пятна...»* [Андреев 1996: 274].

Но основной авторской коммуникационной стратегией в «Собачем вальсе» становится подтекст, то есть та система знаков, которую открывает для себя читатель/зритель, вошедший в мир андреевской драмы и из точки своего пространственно-временного присутствия благодаря подтексту восполняющий недосказанное автором.

По сути, вся пьеса – это череда картин, представляющих, за исключением картины ночного петербургского канала, события в квартире Генриха Тиле. Письмо Елизаветы, как о том свидетельствуют ремарки и реплики персонажей, «останавливает» жизнь героя:

Елизавета. *Здесь как будто бы произошло преступление. Здесь совершилось убийство, я убийца, Карл!* [Андреев 1996: 272].

Идеальный план существования Генриха Тиле оказывается недостижимым: герой строит квартиру для счастливой жизни со своей любимой, но она выходит замуж, и строительство останавливается. Каждая картина открывается ремаркой, которая отмечает неизменность обстановки, нелепость недостроенной квартиры: *«Та же обстановка, что и в первом действии; нет только обеденного стола. Ни единой черты не изменилось, хотя прошло больше года»* [Андреев 1996: 262].

При этом уже в первой картине автор подает и герою, и читателю знак: самоуверенный Тиле раскладывает ноты, которые из-за работы мастеров в соседней комнате покрываются пылью. И только в конце пьесы герой разгадывает этот знак-предупреждение. Ведет его к этой разгадке действие, открытое читателю подтекстовыми пространственными образами-знаками.

На первом плане – картины «ночной жизни» героя и заговор против него близких: брата Карла и однокурсника Александрова – Феклуши. При этом сообщается о особых успехах по службе Генриха. По словам Карла, его ценят как *«корректного, неуязвимого, совершенного работника»* [Андреев 1996: 266]. Но возникает противоречие – аккуратный на службе, он остается равнодушным к упадку в своей квартире, к тому, что его окружает. Так и появляется второй план действия, на который указывают подтекстовые знаки.

Своеобразными подсказками читателю становятся действия и других персонажей, связанные монтажными ассоциативными связями

ми с поступками Генриха. Так, тайно посетившая квартиру Тиле Елизавета, просит приведшего ее Карла не включать свет. Она боится увидеть дом Генриха, в котором до своего рокового письма была несколько раз и помнит, что все говорило о планах счастливой семейной жизни. Елизавета перемещается в прошлое, и настоящее ее ужасает, говорит о совершенной ошибке. Генрих так же бежит от настоящего. Тиле живет ожиданием идеального преступления – кражи денег из своего банка и побегом в мир, который будет счастливым. Поэтому он пытается проверить, способен ли наслаждаться жизнью – отсюда мотив «коньячка», встреч с женщинами, посещения «ресторанчика» в кампании Феклуши – Александрова и т.п. При этом Генрих признается: «*Моя душа живет во дворце, Александров, а не в этой глупой квартире, где детская с окнами на солнце!*» [Андреев 1996: 267–268]. Он утверждает, что «проснулся», в то время как сценические картины показывают обратное: перед читателем/зрителем не возбужденный и деятельный Генрих Тиле начала пьесы, а герой, движущийся вперед по инерции, повторяющий почти ежедневно одни и те же действия.

И важно, что в картинах ночного разгула вдруг возникают моменты, когда герой кажется отстраненным от происходящего. Он будто на себя и окружение смотрит со стороны. И видит то, что не замечают другие: «*О, я очень много спал и теперь проснулся: ты не видишь ли солнца, которое светит мне ночью? Это мое солнце, и я проснулся*» [Андреев 1996: 268]. Собственно, именно в эти моменты читатель способен увидеть то, чего нет на создаваемой Андреевым сцене. В итоге «Собачий вальс» – это не история несчастной любви или неудавшегося преступления. Андреевская пьеса о невозможности реализации себя, о невозможности вовремя осознать собственные желания и приоритеты, а также ошибки. Отсюда не сразу обнаруживающееся важное соотнесение отдельных образов и ситуаций.

Андреев предлагает читателю уличить своих персонажей в стремлении манипулировать окружающими. Это делает Генрих, удерживающий рядом с собой Феклушу, это делает Карл, старающийся жить за счет других людей, это делает и Феклуша – Александров, публично признающийся, что он человек без способностей, в то же время за счет подлости и предательства стремящийся исправить свое положение. И даже Елизавета удерживает около себя Карла только для того, чтобы быть рядом с Генрихом, который картинно указал ей на дверь, когда она попыталась к нему вернуться.

Это совпадение поступков и их мотивов позволяет Андрееву как бы открыть границы образов своих персонажей, указать читателю не на особенности индивидуальности каждого из них, а на общее. Оно позволяет увидеть авторский замысел, обозначенный с помощью мотива единственной мелодии, которую может играть Генрих, а также образа двери, «которая закрывается сама» и т.п. При этом важно, что подтекстовые знаки Андреева, в отличие от чеховских, апеллирующих к чувственному опыту читателя/зрителя, будят мысль читателя/зри-

теля. Увидеть себя в «другом» в андреевском мире реципиенту позволяет не сопереживание героям, а осмысление ситуации.

Андреев будто сознательно лишает читателя/зрителя возможности сопереживания. Он подчеркивает границы образов своих героев с помощью не индивидуальных психологических черт или деталей, говорящих о психологическом опыте персонажа – одиночестве, замкнутости в себе, неуверенности, разочарованности в жизни и т.п., как у Чехова, а деталей, по замечанию еще современников Андреева, превращающих его героев в манекены. Это, например, длинный студенческий сюртук, широко и деревянно висящий на выдавшихся лопатках Карла, сережки Елизаветы, «шляпа с обвисшими мокрыми перьями» Счастливой Жени. Ту же роль играют маркеры-эпитеты («глупый/глупая», «счастливая», «печальная»); повторяемые несколькими героями жесты (Карл и Генрих сильно бьют рукой по столу) и т.п.

В итоге герои Андреева только указывают читателю/зрителю на необходимость оценки и понимания происходящего, поскольку персонажам до конца не дано понять, что возможность манипуляций и возможность достижения цели – иллюзия.

Как в других произведениях Андреева, через персонажей, ищущих ответы на вопросы о смысле существования, о возможности поступка, о его последствиях, часто открывается только тщетность человеческих усилий. Именно читатель, приглашенный автором к диалогу, ведущий расследование на основании подтекстовых знаков понимает, что важно не только слышать мелодию «Собачьего вальса», но и при всей невозможности порвать нить марионетки необходимо стремиться быть самим собой.

Этот итог позволяет понять смысл поступка Генриха и финальной сцены в целом, в которой слышен звук выстрела, после которого ничего на сцене не меняется и, по ремарке, не изменится еще долго.

В итоге можно утверждать, что приглашенный ремарочным субъектом к диалогу с драматургом читатель с помощью паратекста как сложного вида ассоциативно интегрированных сюжетных связей, возникающий на основании повтора – событий, ситуаций, деталей, отдельных реплик и т.п., обнаруживает важные смыслы авторского текста, чаще всего, рожденные на основании взаимодействия текста и индивидуального опыта реципиента.

Литература

- Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1996. Т. 6.
- Владимирова С. В. Действие в драме. Л., 1972.
- Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.
- Ишук-Фадеева Н.И. Подтекст // Культурология. 2011. № 1 (56). С. 162-175.
- Кубасов А. В. Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра. Свердловск, 1990.
- Кухта Е. А. Подтекст // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис, ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. Санкт-Петербург, 2005. Вып. 1. С. 169–172.

- Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990.
- Манн Ю. В. Автор и повествование // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва, 1994. С. 431–480.
- Сильман Т. И. Подтекст – это глубина текста // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 89–102.
- Тюпа В. И. Природа художественности и проблема ее границ // Культурологические записки. Москва, 2010. Вып. 12 : О границах искусства. С. 218–233.
- Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Москва, 1971.

Тютелова Лариса Геннадьевна, доктор филологических наук, доцент, Самарский университет, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью.

Tyutelova Larisa Gennadievna, Doctor of Philology, Associate Professor Samara University, Head of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations.

Dane kontaktowe / Contact details:

Тютелова Лариса Геннадьевна – Самарский университет, Россия, Самарская область, г. Самара, Московское шоссе, д. 34.

Tyutelova Larisa – Samara University, Russia, Samara region, Samara, Moscow highway, 34.

ПРИРОДА В ИЗОБРАЖЕНИИ ТУРГЕНЕВА И ЧЕХОВА

Елена Петухова
Россия, Санкт-Петербург
pen9@yandex.ru

Аннотация. Сопоставление тургеневских и чеховских пейзажей выявляет как их сходство, так и коренные различия. В основе того и другого лежат авторское восприятие природы, понимание роли образов природы в литературе и взаимоотношения природного мира и человека, характерные для эпохи. Чехов, наследуя органически близкие ему тургеневские лиризм и поэтичность пейзажей, развил и существенно преобразовал традицию предшественника. Тревога за судьбу природного мира, которому угрожает развитие цивилизации, разрушающей бывшие гармоничные отношения человека и окружающей среды, выразилась в новых принципах создания пейзажей. Нравственным мерилom оценки человека во многих чеховских произведениях становится его отношение к природе.

Ключевые слова: Чехов, Тургенев, традиция, природа, цивилизация, пейзаж, персонаж.

NATURE IN THE IMAGE OF TURGENEV AND CHEKHOV

Elena Petukhova
Russia, Saint-Petersburg
pen9@yandex.ru

Abstract. Comparison of Turgenev's and Chekhov's landscapes reveals both their similarities and fundamental differences. Both are based on the author's perception of nature, an understanding of the role of images of nature in literature and the relationship between the natural world and man, characteristic of the era. Chekhov, inheriting organically close to him Turgenev's lyricism and poetry of landscapes, developed and significantly transformed the tradition of his predecessor. Anxiety for the fate of the natural world, which is threatened by the development of a civilization that destroys the former harmonious relationship between man and the environment, expressed itself in new principles for creating landscapes. The moral criterion for evaluating a person in many of Chekhov's works is his attitude to nature.

Keywords: Chekhov, Turgenev, tradition, nature, civilization, landscape, character.

Современники Чехова и позднейшие исследователи неоднократно указывали на тургеневские черты в его прозе: на сходство ряда тем, типов, на сюжетные переключки, особенно - на лирическую интонацию в описаниях природы. Действительно, генетическая связь тургеневской прозы с чеховской очевидна, причем очевидна и полемика с Тургеневым. Чехова, как известно, раздражали частые сравнения с Тургеневым, но многочисленные упоминания о нем в письмах, произведениях, высказываниях свидетельствуют о «непокойном» интересе

Чехова к предшественнику классику, об ощущении литературного родства с ним. Чехов не хотел быть преемником - как верно замечено, предшественники, в частности, Тургенев, «для него не классики, но соревнователи» [Берковский 1962: 419].

Насколько Тургенев остро чувствовал свое время, его атмосферу, настолько Чехов – свою эпоху, заметно отличавшуюся от эпохи тургеневских романов, он понимал, что литературе «нужно что-то другое» [П V, 175], и он хотел быть другим. Если тургеневское время по отношению человека к природе было ближе пушкинскому, и помещичий быт, несмотря на происходившее разорение, запустение дворянских гнезд, во многих чертах еще оставался патриархальным, то при Чехове жизнь и окружающая среда изменились: помещиков сменили дачники, в быт вошли телеграф и телефон, в столицах появились первые автомобили, активно развивалась и модернизировалась промышленность – и отношение к природе изменилось, она стала объектом цивилизации, который используют, стремятся подчинить. Именно отношение человека к природе и шире – взаимоотношения человека и природного мира лежат в основе изображения природы в литературе.

Общепризнано, что тургеневские пейзажи отличают лиризм, поэтичность, часто романтичность, чеховские пейзажи также отмечены лиризмом и поэтичностью, романтические же черты им чужды. Чехов любил и тонко чувствовал природу, об этом свидетельствуют не только его произведения, но и письма, редкие из которых не включали замечания о природе и погоде. Лиризм в описаниях природы ему присущ органически, поэтому преемственность тургеневской традиции неизбежна и несомненна, она сказалась и в точности наблюдений, во внимании к деталям, в соответствии состояния природы настроению человека, но Чехов осознанно стремился преодолеть эту традицию, полемизировал с ней. Неслучайно в рассказе «У знакомых» (1898г.) о герое говорится, что «эта поэзия отжила для него... Отжили и свидания в лунные ночи, и белые фигуры с тонкими талиями, и таинственные тени, и башни, и усадьбы» [С XIX, 22]. Тем не менее, похожие тургеневские черты проявляются в описаниях Чехова, а в «Доме с мезонином» можно заметить отсылки к Тургеневу, к его «Дворянскому гнезду». Так, пейзаж, который видит чеховский художник по дороге к усадьбе Волчаниновых, избыточно подробен для Чехова и элегичен «в тургеневском вкусе»: «Солнце уже пряталось. И на цветущей ржи растянулись вечерние тени. Два ряда старых, тесно посаженных, очень высоких елей стояли, как две сплошные стены, образуя мрачную, красивую аллею <...>. Было тихо, темно, и только высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет и переливал радугой в сетях паука. Сильно, до духоты пахло хвоей. Потом я повернул на длинную липовую аллею. И тут тоже запустение и старость; прошлогодняя листва печально шелестела под ногами, и в сумерках между деревьями прятались тени <...> На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в дет-

стве» [С X, 175], - ощущение очень знакомого вполне могло быть вызвано литературной памятью. Далее у белых ворот усадьбы он видит девушек, описанных вполне по-тургеневски: тонкие, стройные, бледные, серьезные. Лаврецкого перед свиданием с Лизой охватывает подобное элегическое настроение, когда он проходит в сад, который «весь зарос бурьяном, лопухами, крыжовником и малиной; но в нем было много тени, много старых лип <...>. «Обаяние летней ночи охватило его; все вокруг казалось так неожиданно странно и в то же время так давно и так сладко знакомо». «Ночь, безмолвная, ласковая ночь лежала на холмах и долинах; издали, из ее благовонной глубины, бог знает откуда – с неба ли, с земли, - тянуло тихим и мягким теплом» [Тургенев: VI, 213].

Пейзажи в «Степи» Чехова явно перекликаются с тургеневскими в «Записках охотника», и не только лиризмом, но также эстетической самоценностью. В «Бежином луге»: «Темное чистое небо торжественно и необъятно высоко стояло над нами со всем своим таинственным великолепием. Сладко стеснялась грудь, вдыхая тот особенный, томительный и свежий запах – запах русской летней ночи. Кругом не слышалось почти никакого шума... Лишь изредка в близкой реке с внезапной звучностью плеснет большая рыба и прибрежный тростник слабо зашумит, едва поколебленный набежавшей волной... Одни огоньки тихонько потрескивали» [Тургенев: V, 97]; у Чехова в «Степи» часто встречаются пейзажи, проникнутые сходным лирическим чувством автора и описанные развернутыми предложениями: «А когда восходит луна, ночь становится бледной и томной. Мглы как ни бывало. Воздух прозрачен, свеж и тепел, всюду хорошо видно и даже можно различить у дороги отдельные стебли бурьяна.<...> Широкие тени ходят по равнине, как облака по небу, а в непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы... Немножко жутко. А взглянешь на бледно-зеленое, усыпанное звездами небо, на котором ни облачка, ни пятна, и поймешь, почему теплый воздух недвижим, почему природа настоуже и боится шевельнуться: ей жутко и жаль потерять хоть одно мгновение жизни. О необъятной глубине и безграничности неба можно судить только на море да в степи ночью, когда светит луна. Оно страшно, красиво и ласково, глядит томно и манит к себе, а от ласки его кружится голова» [С VII, 46.] Однако и на этом примере легко обнаружить различия между пейзажами: у Чехова встречаются лишаящие романтического налета прозаизмы в описаниях, язык которых, в целом, ближе к современному нам. В приведенных отрывках пейзажи предстают в восприятии авторов и передают их настроение. Для Тургенева типичен именно взгляд автора-наблюдателя, который в соответствующих контекстах гармонизирует пейзаж и чувства персонажа. У Чехова нелегко отделить впечатления автора-повествователя от впечатлений персонажа, пейзажи прежде всего созвучны настроению персонажа и, более того, пропущены через его восприятие, чего не было у Тургенева.

Например, в «Степи» в знаменитом описании начинающейся грозы голоса повествователя и Егорушки почти неразличимы, достаточно сложная для ребенка ассоциация сменяется его вполне конкретным звуковым впечатлением: «...налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная фосфорическая полоска и потухла. Понеслось, как где-то очень далеко кто-то прошёл по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо» [С VII, 84]. В приведенном выше чеховском описании ночи очевидно одушевление природы, характерное для писателя, «леса, сады и деревья у Чехова – меньше всего декорация, на фоне которой развиваются сюжеты и длится жизнь персонажей...» [Громов 1993: 91], часто они уподоблены живым существам. Антропоморфизм образов природы – отличительная черта чеховского повествования: облака, «точно мать с дитятею, бежали друг за дружкой в ту сторону, где догорала вечерняя заря» [С VII, 129], «облако спряталось, загорелые холмы нахмурились, воздух покорно застыл и одни только встревоженные чибисы где-то плакали и жаловались на судьбу...», «степь легко вздыхает широкой грудью» [С VII, 31, 45].

Существенно, что тургеневские герои чувствуют себя в природной среде естественно, им не надо бороться за природу и тем более с природой, мир усадеб в этом отношении гармоничен. Мир чеховских персонажей городской, на природу они приезжают не жить, а отдыхать. У Чехова множество героев-дачников, обитатели же разоренных помещичьих имений и персонажи, оказавшиеся в природной среде по необходимости (например, в «Огнях», в «Дуэли»), по своему укладу жизни, поведению и отношению к природе тоже дачники, которые ею «пользуются», часто любят. Мария Константиновна в «Дуэли», глядя вокруг, восклицает: «Очаровательно! <...> посмотрите, как хорошо!» – и далее говорит: «Опишите этот вид!» – «Да, в самом деле хорошо, – согласился Лаевский, которому понравился вид и почему-то, когда он посмотрел на небо и потом на синий дымок, выходящий из трубы духана, вдруг стало грустно. – Да, хорошо...» [С XI, 386]. Характерно, что чеховские герои в природе не укоренены, поэтому пейзажи они обсуждают, природа становится темой разговора. «Донецкая дорога. Невеселая станция, одиноко белеющая в степи, тихая, со стенами, горячими от зноя, без одной тени и, похоже, без людей <...> перед вами мало-помалу открываются картины, каких нет под Москвой, громадные, бесконечные, очаровательные своим однообразием» [С IX, 313], – это взгляд человека со стороны, которого «нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души» скоро начинает пугать, как героиню, «и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь» [С IX, 316].

Важная особенность чеховского видения, резко отличающая писателя от большинства современных ему собратьев по перу, – осознание угрозы, исходящей природе от цивилизации. Можно смело утверждать, что Чехов одним из первых среди писателей заявил об экологи-

ческой проблеме. Тонкий исследователь творчества Чехова А.П. Чудаков отметил прозорливость Чехова уже в его относительно раннем рассказе «Свирель», герой которого, пастух, сетует на истребление зверей, птиц и лесов: «И рубят их, и горят они, и сохнут, а новое не растет. Что и вырастет, то сейчас его рубят; сегодня взошло, а завтра, гляди, и срубил люди — так без конца краю, покуда ничего не останется» [С V, 324]. Чехов, как известно, был прогрессистом, то есть, положительно относился к техническим новинкам и вообще к достижениям цивилизации (одним из первых установил на своей ялтинской даче телефон, квартиры в Москве предпочитал с лифтом), при всем том он уловил новое, хищническое отношение к природе и остро переживал, когда видел наносимый ей ущерб. Отсюда двойственность пейзажей, ярко проявившаяся в рубежной повести «Степь». Естественный пейзаж, который залит солнцем, контрастирует с «индустриальным» пейзажем, отмеченным соответствующими цветами: черным и зловещим красным: на выезде из города находились кирпичные заводы, и мальчик видит, что «густой, черный дым большими клубами шел из-под длинных камышовых крыш <...> Небо над заводом и кладбищем было смугло, и большие тени от клубов дыма ползли по полю через дорогу. В дыму около крыш двигались люди и лошади, покрытые красной пылью...» [С VII, 15]. Человек становится жертвой своей же деятельности: через несколько дней Егорушка встретит в степи мужика с распухшей челюстью, который работает на спичечной фабрике, где «воздух нездоровый», и еще у троих «челюсть раздуло, а у одного там совсем сгнила» [С VII, 58]. В рассказе «В овраге» представлена еще более удручающая картина: в селе находятся три фабрики, из-за них «всегда пахло фабричными отбросами и уксусной кислотой <...> вода в речке становилась вонючей» [С VII, 44]. В рассказе «Крыжовник» в пейзаж поля с рекой и зелеными ивами вторгаются телеграфные столбы и ползущий вдали поезд, нарушающие идиллическую картину. Естественная природная среда испорчена человеком: вода в реке недалеко от имения «цветом как кофе, потому что по одну сторону имения кирпичный завод, а по другую — костопальный», «везде канавы, заборы, изгороди...» [С III, 60]. Существование в такой среде отражается на психологическом состоянии человека, искажает его ценностные ориентиры, поэтому «в чеховской картине мира звучит мотив противоборства природы и человека» [Селемнева 2010: 25]. О победе над природой говорит, например, профессор в «Скучной истории»: «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» [С VI, 263]. Осознанием собственной несостоятельности, которое мучит героя в конце жизненного пути, Чехов наделяет своего персонажа в числе прочего и потому, что Иван Степанович руководствовался во многом ложными представлениями о себе, о науке, о природе. Саркастически Чехов пишет о тех, кто свысока

смотрит на природный мир как нечто ему хорошо известное и подвластное: «На природу глядит он с сознанием своего превосходства над ней, и во взгляде у него что-то хозяйское, повелительное и даже презрительное, точно, сидя у себя там в оранжерее или копаясь в саду, он узнал про растительное царство что-то такое, чего не знает никто. Было бы напрасно толковать ему, что природа величественна, грозна и полна чудесных чар, перед которыми должен склонить свою шею гордый человек. Ему кажется, что он знает всё, все тайны, чары и чудеса, а прекрасная весна для него такая же рабыня, как та узкогрудая, исхудалая женщина, которая сидит в пристройке около оранжереи и кормит постными щами его детей» [С VII, 53].

Органичное, целостное восприятие природы, присущее тургеневскому герою, сменяется утилитарным, но одновременно ностальгическим отношением, отмеченным тоской по уходящему. Отношение человека к природе становится у Чехова мерилом его нравственной оценки. Лаевский перед дуэлью признается себе в своих пороках, в нравственной ущербности, выразившейся и в равнодушии к природе, в том, что он «за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки» [С XI, 436-437]. Чехов «был первым в литературе, кто включил в сферу этики отношение человека к природе» [Чудаков 1971: 271]. Его герои вглядываются в природу, она становится самостоятельной ценностью, отсюда их особое отношение к саду – рукотворной природе. У Чехова сад становится и уголком спасенной красоты, и знаком культуры. Его персонажи не просто любят им, они находят в нем отклик своим переживаниям, воспоминаниям, сад наделяется символическими смыслами (так в «Черном монахе», в «Доме с мезонином» и других рассказах, конечно, в пьесах).

Дикая природа предстает у Чехова фактором, во многом формировавшим национальный менталитет. «В рассуждениях Астрова о русском человеке, характер которого формируется в зависимости от природного мира, важна мысль о том, что изменение ландшафта влечет за собой изменение характера» [Ищук-Фадеева 2011: 236]. Пьеса «Дядя Ваня» стала высшим выражением чеховской тревоги за судьбу дикой природы: «Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи...» [С XII, 72-73]. То, что в прозе звучит постоянным мотивом, подводящим к пониманию ответственности человека перед природным миром, в пьесе высказано прямо и страстно. Астров являет собой пример редкого у Чехова активного героя, который выполняет миссию: он спасает лес – «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» [С XII, 73]. В образе посаженного дерева, выращенного сада Чехов видел пример реального труда на земле, спасительного и для природы, и для челове-

ка, в своей жизни он явил этот пример и в Мелихове, и в Ялте, создав прекрасный сад - «вечную весну» на безводной, каменистой почве.

Наследуя во многом тургеневскую традицию, Чехов существенно преобразовал ее, развил соответственно новой эпохе - он обрел свою колею. Его обостренное чувство общего неблагополучия жизни выразилось, в числе прочего, в тревоге за судьбу природного мира в условиях развития цивилизации. Насколько дальновидным оказался Чехов в своей озабоченности, свидетельствует современная катастрофическая экологическая ситуация.

Литература

- Берковский Н.Я. Чехов, повествователь и драматург // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М., Л., 1962.
- Громов М. П. Чехов. М., 1993. - 106 с.
- Ищук-Фадеева Н. И. Лес и сад в драматургическом ландшафте Чехова // Чеховиана: Чехов: взгляд из XXI века. М., 2011. С. 232-246.
- Селемнева О. А. Природа и человек у А. П. Чехова // Русская речь. 2010. №5. С. 24-26.
- Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.-Л., 1960-1968.

Петухова Елена Николаевна - кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Санкт-Петербургский государственный экономический университет

Elena Petukhova - Ph. D. in Philology, professor, Department of Russian language and literature of the Saint-Petersburg State Economic University

Dane kontaktowe / Contact details:

Elena Petukhova

*Санкт-Петербургский государственный экономический университет.
191023 Россия, Санкт-Петербург, Садовая ул., 21.*

ТРАВЕСТИЙНЫЙ НЕКРОЛОГ ТУРГЕНЕВУ (РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА «В ЛАНДО»)

Ольга Владимировна Богданова

Россия, Санкт-Петербург
olgabogdanova03@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается рассказ А. П. Чехова «В ландо» и выявляется механизм травестирования трагической темы — рефлексии российского общества по поводу смерти И. С. Тургенева и восприятию его литературного наследия. В работе показано, что в рамках юмористического журнала «Осколки» Чехов (А. Чехонте) находит возможность говорить «несерьезно о серьезном», эксплицировать позицию «затекстового» автора посредством «обратного» аксиологического ракурса наррации. Используя различные приемы разоблачительной самохарактеристики героев, в том числе на речестилевом уровне прибегая к стратегиям словесных трансформаций (г. о. посредством деформированной паремии, ошибок и оговорок), Чехов тем самым травестирует позицию героев и, как следствие, актуализирует имплицитный позитивный пафос рассказа, растворенный в подтексте.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «осколочный» рассказ «В ландо», приемы самохарактеристики персонажа.

TRAVESTY OBITUARY OF TURGENEV (The story "In the Landau" by A. P. Chekhov)

Ольга Владимировна Богданова

Россия, Санкт-Петербург
olgabogdanova03@mail.ru

Abstract. The article examines the story of A. Chekhov “In the Landau” and reveals the mechanism of travesting the tragic theme — the reflection of Russian society on the death of I. Turgenev and the perception of his literary heritage. The paper shows that within the framework of the humorous magazine “Fragments” Chekhov finds an opportunity to speak “lightly about serious things”, to explicate the position of the “non-textual” author through the “reverse” axiological perspective of the narrative. Using various techniques of revealing self-characterization of the characters, including resorting to strategies of verbal transformations (through deformed paremia, mistakes and slips), Chekhov thereby travests the position of the characters and, as a result, actualizes the implicit positive pathos of the story, dissolved in the subtext.

Keywords: A. Chekhov, the “ragments” story “In the Landau”, techniques of self-characterization of the character.

Рассказ А. П. Чехова «В ландо», с одной стороны, довольно часто появляется при критических обзорах раннего рассказового творчества писателя [Алехина 2019: 88–91; Григорян 2019: 85–89; Григорян 2018: 111–116; Кондратьева 2018: 110–122; Кубасов 2018: 124–131; Николетич 2017: 7–16; Прозоров: 2019: 45–49; Рылькова 2015: 83–92; и др.], с другой стороны, он не становился предметом непосредственного и пристального внимания исследователей. Как правило, рассказ упоминается в связи с «тургеневской темой» в творчестве Чехова, и это

объяснимо, ибо в тексте речь идет именно об Иване Тургеневе, о его творчестве, о влиянии Тургенева на русскую литературу и на русского человека. Еще более конкретно — о восприятии смерти Тургенева и наследия писателя русским обществом.

В Примечаниях к Полному собранию сочинений Чехова приводятся сведения о том, что рассказ «В ландо» впервые появился в петербургском юмористическом литературно-художественном журнале Н. А. Лейкина «Осколки» 24 сентября 1883 года за подписью «А. Чехонте». Здесь же сообщается, что несколькими днями ранее Чехов отправил Н. А. Лейкину текст рассказа, сопроводив его письменным пояснением — «дело идет о Тургеневе» [П I, 85–86]. Комментаторы добавляют: «До нас не дошел полный текст рассказа: конец его, содержащий разговор барона Дронкеля с лакеем (Порфирием?), не понравился Лейкину, и тот выбросил его» [С II, 523–524]. Действительно, в ответном письме Чехову Н. А. Лейкин писал: «В рассказе Вашем „В ландо“ я урезал конец. Не буду врать. Это не цензор, а я. Урезал я также не потому, чтобы рассказ был длинен для „Осколков“. Нет. Но мне казалось, что барон в натуре не станет так разговаривать с лакеем, да и лакей не станет так отвечать. Мне казалось это деланным, казалось, что конец портит прекрасное начало. Урезав конец, сделал я это не без зрелого размышления, даже посоветовавшись с одним из собратьев по перу» [С II, 523–524].

Итак, в рассказе «В ландо» «дело идет о Тургеневе». И это обстоятельство весьма важно, ибо, как известно, И. С. Тургенев умер 22 августа 1883 года, а рассказ получил цензурное разрешение уже 23 сентября. На первый взгляд, рассказ написан через месяц после смерти писателя. Но в реальности его связь с «делом Тургенева» еще ближе и непосредственнее: как известно, Тургенев скончался в Буживале под Парижем, а в Россию тело писателя, завещавшего похоронить его в Петербурге на Волковом кладбище рядом с В. Г. Белинским, было доставлено 15 сентября.

Из воспоминаний М. М. Стасюлевича: «Во вторник, 15 [27] сентября, утром в 10 ч. 20 м. <...> траурный вагон [прибыл] на станцию. <...> Началась торжественная лития <...> затем были вынуты из вагона все венки, перенесен гроб и уставлен на катафалке; около 11 часов утра тронулась в стройном порядке печальная процессия, ярко освещенная неожиданно появившимся в этот день солнцем — в последний путь, далеким началом которого была <...> процессия в Париже» [Стасюлевич 1983: 425].

Иными словами, рассказ Чехова «В ландо» был написан непосредственно после прощания с Тургеневым на Волковом кладбище 15 сентября и уже 19 сентября отправлен из Москвы в Петербург письмом к Н. А. Лейкину. Повод к написанию рассказа, несомненно, был весьма серьезным, особенно если учесть, что Чехов всегда очень высоко ценил творчество Тургенева, впоследствии критики не раз признавали

за ним «тургеневскую ноту» [Чехов в воспоминаниях современников 1986: 492].

Между тем рассказ «В ландо» предназначался для журнала «Осколки» и, следовательно, серьезности пафоса не предполагал (а priori не мог предполагать: журнал был преимущественно юмористическим). Об этом же свидетельствует и тон письма, адресованного Н. А. Лейкину.

«Многоуважаемый Николай Александрович!

Зима вступает в свои права. Начинаю работать по-зимнему. Впрочем, боюсь, чтоб не сглазить...

Написал Вам пропасть, дал кое-что в “Будильник” и в чемодан про запас спрятал штучки две-три... Посылаю Вам “В ландо”, где дело идет о Тургеневе, “В Москве на Трубе”. Последний рассказ имеет чисто московский интерес. Написал его, потому что давным-давно не писал того, что называется легенькой сценкой. Посылаю и еще кое-что. Заметки опять не того... Отдано мною большое место “Училищу живописи” не без некоторого основания. <и проч., и проч.> [П I, 85–86].

Помимо рассказа «В ландо» речь в письме идет о текстах «В Москве на Трубе», «Осенью», «Толстый и тонкий», «Признательный немец», «Шведская спичка» и «Новая болезнь и старое средство» (?), т. е. «тургеневский» рассказ называется «через запятую», теряется в нейтральном или даже чуть-ироничном тоне послания.

Между тем появление «В ландо» примечательно: не будучи на похоронах Тургенева в Петербурге, тем не менее Чехов не смог обойти эту трагическую тему и обратился к ней непосредственно в дни прощания с писателем. Заметим, что и Н. А. Лейкиным рассказ был напечатан первым из присланных прозаиком текстов (№ 39, с. 4–5), тогда как, например, «Толстый и тонкий» появился в «Осколках» только в октябрьском выпуске (№ 40, 1 октября).

Возникает вопрос: как же удается Чехову несерьезно говорить о серьезном, как прозаик совмещает трагизм недавнего события и доминирующую иронико-сатирическую направленность журнала? Решающим обстоятельством, с нашей точки зрения, оказывается изобразительный ракурс, характер дискурсивного отображения. В рассказе речь идет не о самом трагическом обстоятельстве, а о его рефлексии в российском обществе: актуализируется субъективная точка зрения диалогизирующих персонажей, тогда как авторская интенция вуалируется в пределах фонового (затекстового) пространства. Аксиология описываемых событий имплицитна и реализуется автором на уровне слова.

Ключевую позицию в композиционном периметре рассказа занимает название — «В ландо». Казалось бы, нейтральное, оно задает некую облегченность наррации, ибо исходно формирует атмосферу праздности, увеселения, легкости. «Ландо́ (через фр. *landau* от нем. *Landau(er)*) — лёгкая четырёхместная повозка со складывающейся вперёд и назад крышей» (Большой толковый словарь 1998: 486). Комфортабельное ландо

с момента появления в Петербурге считалось светским роскошным прогулочным экипажем. Именно это и фиксирует первая фраза рассказа: юные героини, хозяйки ландо, вместе с другом и гостьей «катались по Невскому» (С II, 242), «гляде<ли> на “достопримечательности”» [С II, 242], т. е. праздно проводили время.

Уже в зачинном предложении, наряду с определением коляски как «ландо», одним своим видом репрезентирующей хозяев, проступает и другая характеристика героев рассказа. Чехов представляет «дочерей действительного статского советника» (С II, 242) Кити и Зину, кажется, без необходимости проговаривая чин их отца. Но именно «избыточность» информации и становится экспликатом отношения «невидимого» автора к персонажам: гражданский чин 4-го класса согласно Табели о рангах давал право на потомственное дворянство и, как следствие, «возвышал» героев над другими.

Таковой «другой» в рассказе оказывается кузина Кити и Зины — Марфуша, «маленькая шестнадцатилетняя провинциалка-помещица, приехавшая <...> в Питер погостить у *знатной* родни» [С II, 242; выд. мною. — О. Б.]. Социальная характеристика светских столичных красавиц и их противопоставление гостье-провинциалке заданы изначально маркирующими словами-сигналами.

Каждое последующее предложение «короткого» рассказа только усиливает прозрачную антитезу: «Сестры катались и искоса поглядывали на свою кузину. Кузина и смешила и компрометировала их. Наивная девочка, отродясь не ездившая в ландо и не слышавшая столичного шума, с любопытством рассматривала обивку в экипаже, лакейскую шляпу с галунами, вскрикивала при каждой встрече с вагоном конножелезки...» [С II, 242].

Искренность и эмоциональность юной «девочки» из провинции («с любопытством», «вскрикивала», «при каждой встрече») противопоставляется сдержанности и манерности столичных «особ» («компрометировала», «искоса»). Последнее наречие в свернутой форме как бы содержит речевую паремию — фразеологическую формулу «бросить косо́й взгляд», означающую неодобрение и осуждение. Этот мотив — «искоса» (как порицание и хуление) — будет прочно связан с образами сестер Кити и Зиной и прозвучит в тексте рассказа и позднее.

Если обратиться к «внутренней» семантике антропонимов, прежде всего к фамилии героинь — Брындины, то очевидно, что и через их посредство Чехов формирует интенционную характеристику владельцев ландо. По М. Фасмеру, «бры́нды» — «широкие рукава крестьянской праздничной одежды», отсюда «бры́ндик» — «лодырь» [Фасмер 1996: 222–223]. Современные исследователи уточняют: «брында — бездельник», «брынды бить <...> бездельничать, празднично проводить время» [Фелицына, Мокиенко 1990: 29]. Формально-звуковой облик фамилии с грассирующими и рычащими «бр...», «бры...», «ры...» дополняет негативные коннотации образов.

В противоположность светским и даже несколько «европеизированным» Кити и Зине, столичным жительницам, имя помещицы-провинциалки — Марфа. С одной стороны, Марфа — русифицированный вариант библейской Марты, одной из жен-мироносиц, с другой — на Руси это имя наделено видимым статусом простонародности. По наблюдениям известного ономаста В. А. Никонова, имя Марфа было преимущественно крестьянским и купеческим, в дворянской среде встречалось заметно реже: частотность имени среди крестьян составляла примерно 30%, у дворян не превышала 5% [Никонов 1988: 96]. Даже не владея точными статистическими данными, Чехов, несомненно, учитывал простонародный ареал имени маленькой помещицы и семантически кодировал его, противопоставляя столично-европеизированному антропониму Кити.

Утрирует знаки антитетичности (столицы и провинции — в самом узком смысле) и образ барона Дронкеля: сам титул «барон» и формальный образ звучания фамилии «Дронкель» вызывают ассоциацию с германскими (немецкими) корнями (исторически: «немец» — «не мой», «чужой»). Подчеркнутая «свежевымытость» и «вычищенность» персонажа («свежевымытый и слишком заметно вычищенный человек»; [С II, 242]) дополняют образ. Колористическое оформление — «в синем пальто и синей шляпе» [С II, 242] — удвоенно дублировано, как в нагнетании цветового эпитета, так и в усилении проницательного —и—.

Центральной идейной конфронтации — внутрирассказовому спору героев о Тургеневе — предшествует короткая «увертюра», выстроенная наивным вопросом Марфуши:

«— Сколько получает жалованья ваш Порфирий? — спросила она, между прочим, кивнув на лакея.

— Кажется, сорок в месяц...

— Не-уже-ли?! Мой брат Сережа, учитель, получает только тридцать! Неужели у вас в Петербурге так дорого ценится труд?» [С II, 243].

В удивлении-восторге героини-провинциалки («Не-уже-ли?!» — обратим внимание на двойной знак) актуализируются два характеристических момента. Во-первых (для читателя), учитель получает жалование меньше, чем лакей. Во-вторых, сестра учителя (надо полагать, демократа), девочка-героиня удивлена (и восхищена) не разностью жалованья, а отношением к оценке труда. Для нее — любого труда: учителя или лакея. Героиня не столько огорчается за брата Сережу, сколько радуется за лакея Порфирия. Можно предположить, в этом коротком диалоге Чехов намеренно (и исподволь) эксплицирует «взгляды» Марфуши, обнаруживает *чистоту* и открытость ее характера, простоту и народность (не простонародность) ее натуры.

В рамках всего двух абзацев Чехов умело маркирует противоположность образов, взглядов и поведения столичных героев и юной провинциалки: естественность одной противопоставлена мнимым

«приличиям» других, чистота помыслов и души героини полярна «свежевымытости» барона (заметим: значение имени Кити — «чистая» [Тихонов, Бояринова, Рыжкова 1995: 487]), прямой взгляд Марфуши антитетичен «косому» («искоса») взгляду Кити и Зины. Заметим, впоследствии на протяжении всей наррации Чехов «лишит» героиню слова, речевой самохарактеристики: она будет безмолвна вплоть до последних строк рассказа. То есть как действующий (рассуждающий и оппонирующий) персонаж Марфуша Чехову не нужна: ее художественная функция в основном исчерпывается констатацией пространства внесценического, за пределами «ландо».

Сюжетная организация «маленького» рассказа замкнута фабульными событиями прогулки по Невскому проспекту (аллюзия к гоголевскому «Невскому проспекту» из «Петербургских повестей»), с характерной (интертекстуальной) чертой праздности и беспечности главной столичной «перспективы». Как и у Гоголя, в тексте чеховского рассказа легко возникает «случайный» персонаж — в данном случае «смешной офицер»:

«— А вон поглядите, — поглядите искоса, а то неприлично, — какой смешной офицер! Ха-ха! Точно уксусу выпил! Вы, барон, бываете таким, когда ухаживаете за Амфиладовой» [С II, 243].

В рамках «короткого» рассказа сопоставление барона и офицера лаконично, но знаменательно и смыслоемко. В XIX веке было хорошо известно, что оборот «выпить уксусу» не только передает (затекстово воссоздает в воображении) гримасу, которая появляется на лице человека от уксусной кислоты, но и (что более важно в пределах художественного пространства) исторически восходит к евангелическому тексту, по которому «иудеи, не изведав веселья от сего вина», «дали Ему пить уксуса» — в попытке «сокрушить истину ложью» (Мф. 27:31–34). Похожесть барона на того, кто «точно уксусу выпил», позволяет писателю подтекстово подготовить читателя, по сути «предупредить» реципиента о ложности суждений Дронкеля, которые и составляют эпицентр рассказовой наррации — (псевдо)суждения героя (-ев) о Тургеневе.

Вслед за интродукцией словно бы обиженный шуткой Зины герой-барон подступает к сущностно-смысловой исповеди:

«— Вам, mesdames, смешно и весело, а меня терзает совесть <...> Сегодня у наших служащих панихида по Тургеневу, а я по вашей милости не поехал. Неловко, знаете ли... Комедия, а все-таки следовало бы поехать, показать свое сочувствие... идеям...» [С II, 243].

Некоторые исследователи пишут о том, что события рассказа разворачиваются в день похорон Тургенева. Вряд ли можно согласиться с этим замечанием: обстановка в столице в тот день была иной. Однако по воспоминаниям современников (М. М. Стасюлевич, А. Ф. Кони, А. А. Мещерский и др.) известно, что в последующие дни действительно во многих сообществах и учреждениях были организованы панихиды по писателю. «О похоронах Тургенева писали все газеты, печата-

лись стихи на смерть писателя, а каждое собрание или общество посчитало своим долгом выпустить соответствующее постановление или провести заседание» [Тургенев в воспоминаниях современников 1983: 5–6]. Например, в Москве Общество любителей русской словесности при Московском университете решило почтить память писателя публичным заседанием, на котором должен был выступить с речью Лев Толстой. Чехов, несомненно, читал газеты и знал многие подробности подобных заседаний-панихид.

«Панихида по Тургеневе» «у наших <Дронкеля> служащих» получает определение «комедии», а нереализованное намерение поехать на панихиду сводится к тому, чтобы «показать сочувствие... идеям...» Чехов сознательно использует прием парцелляции, в данном случае посредством многоточия, чтобы обозначить паузу и породить эффект «обманутого ожидания»: вместо сочувствия писателю Дронкель озвучивает фразу о сочувствии идеям, наличие которых уже в следующей реплике будет им же опровергнуто.

Речевая (само)характеристика персонажа выстроена Чеховым таким образом, что каждый диалогический тезис Дронкеля разоблачителен для персонажа. Вся его речь организована «ошибками» и «проговорками».

Задавая спутницам главный вопрос: «Mesdames, скажите мне откровенно, приложу руку к сердцу, нравится вам Тургенев?» [С II, 243] – Чехов заставляет героя выразиться опрощенно-искаженно: «приложить руку к сердцу» вместо традиционного фразеологического «положа руку на сердце». Трансформация фразеологизма (у внимательного читателя) порождает впечатление травестии, актуализирует мысль об искажении его сути: вместо идеи откровенности, искренности, чистосердечия возникает мысль, с одной стороны, о непонимании Дронкелем семантики и формы русского устойчивого оборота (шире – образного языка), с другой – подозрение, что «идейный» персонаж только играет в «народность» и «демократию», соблюдая модную общественную мимикрию, не постигая смысла и сущности декларируемых им понятий.

Вся последующая сентенция Дронкеля служит саморазоблачению персонажа. Отвечая на свой же вопрос об отношении к Тургеневу, барон признается (как ему кажется) в несогласии с писателем. Точнее Дронкель недопризнается – именно так строит его речевые конструкции Чехов, на основе приема недосказанности и умолчания давая возможность читателю-реципиенту домыслить непроговоренное персонажем.

«Всем, кого ни спрошу, нравится, а мне...» [С II, 243]. Использование противительного союза *a* свидетельствует, что Дронкелю Тургенев *не нравится*.

«Или у меня мозга нет, или же я такой отчаянный скептик, но мне кажется преувеличенной, если не смешной, вся эта галиматья, поднятая из-за Тургенева!» [С II, 243]. Заместительный оборот «у меня

мозга нет» столь странен (коряв), что неизбежно порождает стремление конкретизировать его и тем самым акцентировать и концептуализировать данное героем (само)определение. Два полюса предложения: я ↔ другие, «мозга нет» ↔ «смешная галиматья» — уравнивают друг друга, обнаруживая скрытую в подтексте, присутствующую имплицитно модальную установку автора.

Суждение «Писатель он, не стану отрицать, хороший...» [С II, 243], во-первых, алогично на фоне демонстрируемых высказываний персонажа, во-вторых, категориально по вводной конструкции «не стану отрицать». Последняя аллюзийно словно бы воссоздает некий недостающий контекст, который знаком герою и с которым он словно бы соглашается/не-соглашается.

«Утвердительное» признание барона: «Пишет гладко, слог местами даже боек, юмор есть, но... ничего особенного...» [С II, 243] — на самом деле деконструктивно, ибо не отражает сущности писательской манеры Тургенева, но обнаруживает предпочтения барона («юмор»).

«Пишет, как и все русские писаки... Как и Григорьевич, как и Краевский...» [С II, 243]. Фраза замечательна, т. к., с одной стороны, указывает (возможно?) на А. А. Краевского, критика, редактора и издателя вначале журнала «Современник», позже «Отечественных записок», куда наряду с А. И. Герценом, Н. А. Некрасовым, Ф. М. Достоевским, И. А. Гончаровым, Краевский привлек и Тургенева (на А. А. Краевского указывают некоторые комментаторы изданий Чехова). Но, с другой стороны, что еще более характеристично, на некоего Григорьевича, который, по всей вероятности (в т. ч. по аналогии с Краевским), должен оказаться Д. В. Григоровичем. Ранее уже конституированная в рассказе «ошибочность» речи Дронкеля допускает подобного рода искажение, тем более что (с учетом неверного произношения фамилии) барон прав в сближении Тургенева и Григоровича. Как известно, Тургенев был знаком с Д. В. Григоровичем со времени сотрудничества в «Современнике», кроме того *обоих* писателей (Тургенева и Григоровича) в *одной* статье («Не начало ли перемены?», 1861) резко критиковал Н. Г. Чернышевский.

Примечательно и суждение Дронкеля о «Записках охотника»: «Взял я вчера нарочно из библиотеки “Заметки охотника”, прочел от доски до доски и не нашел решительно ничего особенного... Ни самосознания, ни про свободу печати... никакой идеи! А про охоту так и вовсе ничего нет...» [С II, 243]. На неверное название цикла рассказов Тургенева критика давно обратила внимание, однако немаловажен и оборот «от доски до доски». Исторически верный сам по себе, но устаревший к концу XIX века (во времена Чехова привычнее было бы сказать «от корки до корки»), этот оборот порождает ироничную ассоциацию к выражению «до гробовой доски», соответствующему моменту. Чехов вновь эксплуатирует паремию, а барон снова модифицирует устойчивый оборот: герой демонстрирует псевдообразованность, автор — иронию. Буквализм «А про охоту и вовсе ничего нет...» соседствует

с узостью понимания персонажем «искомой» им свободы — как выясняется, парадоксальной для обывателя «свободы печати».

Последней сентенции в точности соответствуют дальнейшие рассуждения героя о любовной теме в литературе.

«— Хорошо писал про любовь, но есть и лучше. Жан Ришпен, например. Что за прелесть! Вы читали его “Клейкую”? Другое дело! Вы читаете и чувствуете, как всё это на самом деле бывает! А Тургенев...» (С II, 243).

Современникам Чехова была знакома книга Жана Ришпена «Клейкая» (позже вышедшая под названием «Тина»), в переводе с французского изданная в Москве в 1881 году: Клейкая. Роман Жана Ришпена. С фр. Москва: тип. Н. Л. Пушкирева, 1881. Француз Ришпен выводил на страницах салонного (или бульварного?) романа тип сексуально притягательной и достаточно вульгарной женщины, которая «клеит» мужчин («La glu»), губит их жизнь и карьеру, щедро одаривая их плотскими утехами. Становится понятно, какой «свободы печати» и «свободы любви» доискивался Дронкель в литературе и в жизни (опыт героя выдает его: «Вы читаете и чувствуете, как всё это *на самом деле бывает!*»).

В продолжение дискуссии (и автопрезентации персонажа) на замечание одной из спутниц («А природу как он описывал!»; [С II, 243]) герой-барон возражает: «— Не люблю я читать описания природы. Тянет, тянет... “Солнце зашло... Птицы запели... Лес шелестит...” Я всегда пропускаю эти прелести. Тургенев хороший писатель, я не отрицаю, но не признаю за ним способности творить чудеса, как о нем кричат...» [С II, 243].

Симптоматично, что, как и прежде, в речи Дронкеля присутствует оборот «я не отрицаю» (ранее уже был «не стану отрицать»). Вводные конструкции только по внешней форме выражают некую солидарность общественному мнению, но по сути своей категорически противоречат ему. В представлении барона Тургенев — не «хороший писатель». Примечательно, что благодаря вводным оборотам (уточнениям) внутренняя дискуссионность позиции персонажа не только не снимается, но (скорее наоборот) только аккумулируется.

По мысли Дронкеля, «Тургенев... что он написал? Идеи всё... но какие в России идеи? Всё с иностранной почвы! Ничего оригинального, ничего самородного!» [С II, 243]. «Дал будто толчок к самосознанию, какую-то там политическую совесть в русском народе ущипнул за живое... Не вижу всего этого... Не понимаю...» [С II, 243]. Видимое декларативное неприятие героем-бароном Тургенева по-прежнему сопровождается «невидимой» паремической неряшливостью речи: «ущипнуть за живое» вместо «задеть за живое» (как компиляция фривольного жеста «ущипнуть за бок» или «ущипнуть за <...>»). Внешний лоск аристократа Дронкеля незаметно (но последовательно) дополняется Чеховым «низменными» ассоциациями, сопровождающими и, как следствие, снижающими образ барона.

Кажется, герой Дронкель высказал себя до конца. Бароновы «терзания совести» по поводу отсутствия на «панихиде по Тургеневе» заслонены его (теперь) очевидным неприятием творчества писателя и признанием им «комедии», разыгрываемой в обществе в связи с уходом писателя. Идеальный уровень сюжета исчерпан. И в этой связи можно согласиться с выбором Н. А. Лейкина отказаться от финала рассказа, где Дронкель еще более детально обнажил бы себя в разговоре с лакеем. Дополнительность и избыточность «утраченного» спора со слугой очевидна.

Однако если бы инвективы Дронкеля и его невежество были представлены в рассказе локально, как единоличное и субъективное мнение героя, то проблемный уровень наррации и острота сюжетной коллизии оказались бы ослабленными. «В поддержку» Дронкеля Чехов вводит в текст «точечные» суждения светских красавиц Кити и Зины: именно они обеспечивают «дискуссионность» ситуации, вы(с)казывая свои осторожные суждения: «А как он про любовь писал!», «А природу как он описывал!». Именно Зина предложит Дронкелю и еще один тезис: «А вы читали его “Обломова”? <...> Там он против крепостного права!» [С II, 244].

Кажется, Зина выдвигает контртезис, однако Дронкель соглашается: «Верно...», хотя тут же привычно (и алогично) возражает: «Но ведь и я же против крепостного права! Так и про меня кричать?» [С II, 244].

Чехов мастерски манипулирует суждениями героев, заставляя их «без слов» выказать свою сущность. Как прежде Кити и Зина (в именах столь же пронзительные –и– как и в синем пальто и синей шляпе барона) не замечали проговорков малопросвещенного Дронкеля (исковерканные фразеологизмы, Григорьевич вместо Григоровича, «Заметки охотника» вместо «Записок охотника» и др.), так и в реакции барона на оппонирование Зины по поводу «тургеневского» «Обломова» звучит утвердительный ответ: «Верно». Ироничный модус обмена репликами очевиден. Кажущиеся «идейными» противниками Кити и Зина на самом деле оказываются верными союзниками Дронкеля, эксплицируя собственную непросвещенность и неосведомленность, как прежде их друг барон.

Нарративная система рассказа Чехова организована таким образом, что реальным оппонентом Дронкеля, полярным барону персонажем остается «бессловесная» Марфуша, чей возмущенный шепот в финале рассказа представляется справедливым, но, с нашей точки зрения, до определенной меры (даже) избыточным. Барон Дронкель и сестры Брындины, Кити и Зина, столь откровенно и открыто (при участии Чехова) репрезентировали собственные снижающие самохарактеристики, что ярые гнев, ненависть и презрение, которые загораются в глазах «робкой» и «наивной» «провинциалки» [С II, 244], предстают в своей сгущенности излишне акцентированными. Портрет героини в финале рассказа: «Глаза провинциалки беспокойно бегали по

ландо, с лица на лицо, светились нехорошим чувством и, казалось, искали, на кого бы излить свою ненависть и презрение. Губы ее дрожали от гнева» [С II, 244] — кажется, в большей степени эксплицирует собственно чеховскую аксиологическую позицию, чем возможное (психологически достоверное) поведение героини. В пределах «осколочного» короткого иронического рассказа выход позиции автора на первый план не мог быть ожидаем, однако «тургеневская тема» требовала актуализации авторского пафоса. И поведенческий импульс Марфуши, предложенный в этой ситуации Чеховым, стал для автора инструментом (простейшим средством выражения) собственной позиции, внутренней интенции «затекстового» нарратора. Между тем «бунтарские» речи барона и характерологичные реплики столичных красавиц столь (само)разоблачительны, что по существу уже не требовали дополнительной индикации через призму восприятия Марфуши.

Удачно реализованная сюжетная (не)завершенность рассказа (сюжет-поездка): «Ландо остановилось возле подъезда Брындиных» [С II, 244] — своеобразный «открытый финал», который позволяет обозначить авторскую мысль о продолжительности, нескончаемости и распространенности подобного рода споров-суждений о Тургеневе и его творчестве. И, как и другие структурные элементы «маленького» рассказа Чехова, «открытый финал» сам по себе показателен и разоблачителен.

Таким образом, отвечая на вопрос о том, как Чехову удалось всерьез говорить о серьезном на страницах юмористически ориентированного журнала, можно заключить, что «обывательский» (не совпадающий с авторским) ракурс восприятия Тургенева столичными героями Дронкелем и Брындиными в своей сатирической сущности «от противного» утверждал перевес в системе бинарных оппозиций текста. Риторическая сущность негативизма Дронкеля (или точнее — его неустойчивость и готовность присоединиться к различным точкам зрения), как и невежество юных столичных красавиц, были столь (намеренно) утрированы Чеховым, что даже без образа «окказионально» проявляющей себя Марфуши *имплицитный позитивный пафос* наррации активизировался в тексте. Эгоистическая сущность Дронкеля (я // Тургенев: «Так и про меня кричать?..») и «кривизна» («искоса») взглядов Кити и Зины в суммарности характеристических черт, сгущенно выставленных на обозрение в «коротком» тексте Чеховым, а priori не могли (не должны были) породить желание реципиента солидаризироваться с мнением демагогствующих персонажей. Ироническая однозначность в их речевом портретировании дешифровала пафос рассказа и актуализировала позицию автора — семантическая перекодировка достигалась Чеховым на уровне внимания к детали, воплощенной в слове. Именно таковая нарративная стратегия и позволила исследователю А. В. Кубасову назвать рассказ «В ландо» «травестийным некрологом» [Кубасов 2018: 125] Тургеневу, созданным юмористом А. Чехонте.

Литература

- Алехина И. В. «Дворянское гнездо» в изображении А. П. Чехова // Ученые записки Орловского государственного университета. 2019. № 1 (82). С. 88–91.
- Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998.
- Бунин И. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986.
- Григорян Г. А. Эпистолярные высказывания Чехова о Тургеневе в свете писательской критики // Ученые записки Орловского государственного университета. 2019. № 2 (83). С. 85–89.
- Григорян Г. А. Пейзаж в художественном мире Чехова и Тургенева. Традиция и полемика // Ученые записки Орловского государственного университета. 2018. № 4 (81). С. 111–116.
- Кондратьева В. В. Еще раз о Чехове и Тургеневе (образ усадьбы в «Дворянском гнезде» И. А. Тургенева и «Вишневом саде» А. П. Чехова) // Практики и интерпретации. 2018. Т. 3 (1). С. 110–122.
- Кубасов А. В. Художественная рецепция И. С. Тургенева в прозе А. П. Чехова // Филологический класс. 2018. № 4 (54). С. 124–131.
- Николетич С. А. П. Чехов как читатель // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 1. С. 7–16.
- Никонов В. А. География фамилий. М., 1988.
- Прозоров В. В. «Он очень хороший писатель. А как он про любовь писал!»: читатели-персонажи об И. С. Тургеневе // Известия Саратовского университета. 2019. Т. 19. Вып. 1. С. 45–49.
- Рылькова Г. Странная история: Чехов и Тургенев // Новый филологический вестник. 2015. № 2 (33). С. 83–92.
- Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М., 1995.
- Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 1. М., 1996.
- Фелицына В. П., Мокиенко В. М. Русские фразеологизмы: лингвострановедческий словарь. М., 1990.

Богданова Ольга Владимировна – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия

Bogdanova Olga – doctor of Philology, Professor, A. I. Herzen Russian state pedagogical University, Saint Petersburg

Contact details / Dane kontaktowe:

Богданова Ольга Владимировна – Санкт-Петербургский государственный университет 199134 Санкт-Петербург, Университетская набережная, д. 11.

ЧЕХОВСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. Б. ПРИСТЛИ

Алла Георгиевна Головачёва
Россия, Москва
alla.golovacheva@list.ru

Аннотация. Публицист, прозаик и драматург Дж. Б. Пристли, английский биограф А. П. Чехова и знаток его творчества, во многих отношениях стал продолжателем чеховских литературных традиций в XX веке. В художественном мире Пристли обращения к миру Чехова можно отметить на разных уровнях – узнаваемых характерных черт героев, психологических ситуаций, тематических комплексов и концептов. В статье рассмотрен концепт «чеховский город», совпадающий с комплексом устойчивых мотивов в творчестве Пристли на протяжении многих лет. Пристли изображает жизнь такой, какой она представляется миллионам его современников, но при этом он осмысливает ее с помощью чеховских образов. Наряду с чертами сходства, есть и различия в авторской позиции Чехова и Пристли.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Дж. Б. Пристли, «чеховский город», герой, литературная традиция, авторская позиция.

CHEKHOV'S MOTIVES IN J. B. PRIESTLEY'S WORK

Alla Golovacheva
Russia, Moscow
alla.golovacheva@list.ru

Abstract. Publicist, prose writer and playwright J. B. Priestley, the English biographer of A. P. Chekhov and an expert on his work, in many respects became the successor of Chekhov's literary traditions in the twentieth century. In Priestley's artistic world, appeals to Chekhov's world can be noted at different levels – recognizable character traits of characters, psychological situations, thematic complexes and concepts. The article examines the concept of "Chekhov's city," which coincides with a complex of stable motives in Priestley's work over the years. Priestley portrays life as it appears to millions of his contemporaries, but at the same time he comprehends it with the help of Chekhov's images. Along with features of similarity, there are also differences in the author's position of Chekhov and Priestley.

Keywords: A. P. Chekhov, J. B. Priestley, "Chekhov's city," hero, literary tradition, author's position.

Английского писателя Джона Бойнтона Пристли (1894–1984) с полным основанием можно назвать знатоком биографии и творчества А. П. Чехова. В чеховедении Пристли известен прежде всего как автор статьи "Chekhov as Critic" в "Saturday Review" (1925), очерка о Чехове-драматурге в книге "Literature and Western Man" (N.Y., 1960) и книги "Anton Chekhov", вышедшей в Лондоне в 1970 году в серии International Profiles. В этих работах Чехов признан необыкновенно талантливым повествователем, гениальным драматургом и поистине замечательным человеком. Творческое тяготение Пристли к Чехову выражалось не только в прямых признаниях, но и скрытых формах: не

только в трудах Пристли-критика, но и в сочинениях Пристли-художника – драматурга, прозаика, автора рассказов, повестей и романов. Глубоко проникнув в круг чеховских образов и идей, попав, по собственному выражению, «в плен волшебных чар Чехова» [Пристли 1988 (1): 424], он во многих отношениях стал продолжателем чеховских традиций в XX веке.

В мире Пристли обращения к миру Чехова можно отметить на разных уровнях – узнаваемых характерных черт героев, психологических ситуаций, тематических комплексов и концептов, концентрирующих в себе глубинные смыслы эстетической позиции писателя.

Таков, без сомнения, концепт «чеховский город», совпадающий с комплексом устойчивых мотивов в творчестве Пристли на протяжении многих лет. Чеховский город – понятие не столько географическое, сколько мировоззренческое. Правда, и географическая экзотика кое-что значила для уроженца Центральной Англии – Пристли был преисполнен сочувствия к чеховским людям, затерявшимся «в этой полубезумной, полуфантастической стране снегов и березовых рощ» [Пристли 1988 (1): 424]. Но с гораздо большим вниманием его взгляд обращался к ним как к «героям, потерявшимся в смутных надеждах и мечтах, обреченным на поражение» [Пристли 1988 (1): 424]. Чеховский город для Пристли – это город из рассказа «Человек в футляре», повести «Моя жизнь», драмы «Три сестры». «В этом городе знать три языка ненужная роскошь»; «здесь в городе решительно никто не понимает музыки»; «всё равно, что штатский, что военный, одинаково неинтересно, по крайней мере, в этом городе»; «здесь ты всех знаешь и тебя все знают», но каждый другому «чужой и одинокий» [С. XIII, 131, 161, 143, 141]. Обобщает такую характеристику монолог Андрея Прозорова: «Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других <...> Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами <...> неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери...» [С. XIII, 181–182]. В пьесе Пристли «Они пришли к городу» воссоздается подобие города «Трех сестер» – стандартный Борнкей, в пределах которого до сих пор проходила жизнь персонажей. Чем вернуться туда, говорит одна из молодых героинь, – «легче умереть»; жить там – «это та же медленная смерть. Люди в Борнкее – не живые люди. Они ничего не хотят делать. Они хотят только существовать. От сна – к еде, от еды – ко сну, а в промежутке – сплетни» [Пристли 1987: I, 533].

Тема «живых мертвецов» – одна из любимых тем Пристли. Развивая и варьируя ее в произведениях разных лет, он, как правило, гораздо отчетливее, чем Чехов, выражал таким образом свои социальные симпатии и антипатии. Этапы ее эволюции – от простого сравнения до гротеска, превращающего произведение в памфлет. Даже в такой ко-

медийной пьесе, как «Золотое руно», Пристли не отказал в удовольствии своему демократичному герою, доктору Алеку Ротбери, обличить праздных богачей, постояльцев дорогих отелей, с помощью той же метафоры: «Живые прислуживают полумертвым – и это по всей стране. <...> Я говорю не о больных. Я говорю о людях, у которых есть только деньги, аппетит да предвзятые мнения – и больше ничего» [Пристли 1987: I, 562].

Яркий пример гротескного воплощения той же темы – в творчестве Пристли-прозаика, в рассказе «Случай в Лидингтоне». Главный герой рассказа сэр Кобторн занимает важный государственный пост. Он едет на встречу со своими избирателями в благополучный город Лидингтон и по дороге – силой то ли гипноза, то ли какого-то фокуса – получает способность нового видения вещей. И тогда ему открывается: «Большинство жителей Лидингтона, как и большинство людей где бы то ни было, – либо спящие, либо мертвецы» [Пристли 1988 (2): 348]. Пожилые энергичны и деловиты – но мертвы уже много лет; молодые, легко двигающиеся, с открытыми глазами – спят непробудным сном. В иные минуты кажется, будто жизнь в городе бьет ключом: множество людей заняты по горло, выполняют свою работу, разговаривают, смеются – и при этом находятся словно во сне или уже не живут.

«Конечно, смешно считать большую часть жителей Лидингтона либо спящей, либо мертвой. <...> Выступление на многочисленном собрании перед мертвыми и спящими – такое могло присниться только в страшном сне» [Пристли 1988 (2): 353], – убеждает себя герой. Но очевидность вновь возвращает его к открытию: живы, действительно, единицы; четверть мертва и готова к погребению, три четверти едят, болтают и т.п., не пробуждаясь от сна, и сам он, Джордж Кобторн – глава министерства, погруженного в сон, а старейшие его министры мертвы уже многие годы... Мало кто понимает это, и как момент откровения возникает между «живыми» единомышленниками прямо заданный или невысказанный вопрос: «Вы не находите, что Лидингтон – какое-то заживо мертвое, сонное царство?» [Пристли 1988 (2): 358].

Рассказ обрывается на кульминации: министр ее величества и член тайного совета, «выдающийся докладчик» сэр Кобторн, размахивая руками, словно безумный, на трибуне призывает к многотысячному собранию соотечественников: «Проснитесь! Проснитесь! Проснитесь!»

В таком финале можно было бы увидеть параллель к идее чеховского «Крыжовника» с его образом «человека с молоточком», который неумолчным стуком должен пробуждать современников от мертвящей самоуспокоенности. Вместе с тем аллегория Чехова достаточно далека от злободневной карикатуры Пристли. У Чехова («Три сестры», «маленькая трилогия» и др.) речь велась по преимуществу о беспощадном течении жизни, обрекающей на поражение всех без различия, от стариков до младенцев; Пристли же были важны непосредственные намеки на конкретные политические пристрастия. Есть и другая

разница – почти не заметный у Чехова и гораздо более явный у Пристли субъективизм в изображении городов вроде Борнкея или Лидингтона: в каждом из них проступает Брэдфорд, родной город автора. И всё же «чеховский город» просвечивает в изображении небольших провинциальных английских городков, населенных персонажами сродни чеховским.

Таков Брикмилл, где происходит действие пьесы «Скандалное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун». Принято именно его отождествлять с реальным Брэдфордом – хотя чем он, собственно, отличается от того же Лидингтона? «В Брикмилле полно людей, которые фактически умерли много лет назад» [Пристли 1987: II, 243] – задаются привычные в мире Пристли параметры провинциального городка. В восприятии мистера Кэттла, «живого» человека, с которым именно потому здесь случится «скандалное происшествие», это город-призрак. «Вам когда-нибудь приходилось читать о городах-призраках в Долине Смерти в штате Калифорния? В них сохранились вокзалы, улицы, отели, магазины, банки, жилые дома, но людей в них нет, всё мертво. Разве нельзя допустить, что Брикмилл тоже город-призрак? Вы можете быть вполне солидным и надежным малым, но в один прекрасный день вы идете по главной улице – и вдруг у вас открываются глаза и вы видите, что всё, что вас окружает, не настоящее» [Пристли 1987: II, 203].

Брикмилл, типичный город из топографии Пристли, – еще один побратим города «Трех сестер» – ср. слова Чебутыкина: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет» (С. XIII, 162). В числе его жителей мелькает и знакомый образ «человека в футляре», построившего свою и чужую жизнь по циркуляру, не допуская проявлений живых человеческих чувств. Это член городского управления Хайдэйкр, добровольно взявший на себя роль блюстителя общественных нравов. Подобно Беликову, он и жалок, и зловещ одновременно, хотя ему, в отличие от чеховского «человека в футляре», уже приходится выслушивать обвинение в том, что такие, как он, делают жизнь невыносимой: «Таких гнусных субъектов, как вы, в городе всего человек десять – жалких, зловредных людишек. Но именно вы повинны в том, что ни один нормальный человек не в состоянии жить в Брикмилле. Не заводы, не дым, не смог, не копоть, не грязные улицы, не жалкие лавчонки, не вчерашние котлеты в кафе “Старый дуб” и жидкий суп в главной гостинице отравляют людям жизнь, а именно вы, вы!» [Пристли 1987: II, 260].

Пристли-драматург, как правило, решает конфликт между «мертвыми» и «живыми» в пользу «живых». Если жизнь в Брикмилле отравляет один «человек в футляре» или даже десяток ему подобных, то достаточно вырваться из Брикмилла, и свобода будет обретена. Герои чеховского «Человека в футляре» тоже долгое время были убеждены, что причина всех зол в их городе – маленький скрюченный человек, державший годами всех в страхе, и что стоит только избавиться

от него, как дышать сразу станет свободнее. Но таково положение дел в представлении именно героев, а не автора. Чехов показывает: Беликова похоронили, и хотя хоронить его было «большим удовольствием», жизнь опять потекла по-прежнему, «не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне» [С. X, 53]. Удушающая атмосфера в городе не разрешилась с исчезновением «человека в футляре», как не разрядится и в городе «Трех сестер», где печатью «футлярности» отмечен и коллега Беликова Кулыгин, и директор его гимназии, утверждающий, что «главное во всякой жизни – это ее форма» [С. XIII, 133], и многочисленные не поименованные, но легко воображаемые обыватели. У Чехова вообще не проясняется до конца, что же будет способно разредить ее в данном месте, или – другой вариант – что может позволить его героям вырваться в принципиально Другое Место, как это названо в одном из рассказов Пристли [Пристли 1988 (2): 317–343]. В сравнении с Чеховым, Пристли милосерднее к своим персонажам – может быть, именно оттого, что по Чехову знает, сколь тягостно отсутствие всякого выхода в замкнутом мире, где господствует форма. Тут он сближается с другим своим великим предшественником и любимым автором – Чарльзом Диккенсом. За редким исключением, он всегда оставляет своим созданиям выход в тех ситуациях, какие у Чехова фактически не разрешимы. И в его мире персонажам уготовано Другое Место: надо только понять, где оно, и приложить усилия, чтобы туда попасть.

Так, в «Скандалном происшествии...» мистер Кэттл и миссис Мун поднимают бунт против регламентированного существования в Брикмилле: мистер Кэттл, управляющий банком, больше не хочет ходить на службу, а Делия Мун, супруга уважаемого чиновника, решает пренебречь надоевшими светскими условностями. Проявляется это неожиданно и оригинально: распознав друг в друге родственную душу, в одном из эпизодов эти герои достают тарелки и угольное ведерко и на таких импровизированных инструментах играют в свое удовольствие половецкие пляски Мусоргского. Это необыкновенно объединяет их, и между героями устанавливается полное взаимопонимание. Показателем общности чувств становится своеобразный обмен репликами без слов, где воспроизводится звучание недавних «инструментов»:

«К э т л (подходит к Делии, протягивает ей рюмку, поднимает свой стакан). Бум-да-да! (Пьет.)

Д е л и я. Диддл-диддл-диддл! (Медленно потягивает ликер.)» [Пристли 1987 (2): 209].

В этом эпизоде Пристли словно следует за Чеховым, повторяя знаменитый диалог Маши и Вершинина в «Трех сестрах», где слова заменены музыкальными фразами:

«М а ш а. Трам-там-там...

В е р ш и н и н. Трам-там...

М а ш а. Тра-ра-ра?

В е р ш и н и н. Тра-та-та. (*Смеется.*)» [С. XIII, 163–164].

Для чего Пристли использует чеховский психологический прием изображения взаимопонимания? Видимо, чтобы отметить: наступит момент, когда его герои находятся на пороге чеховской ситуации. Но автор «Скандалного происшествия...» позволит им вырваться из мертвящей обстановки Брикмилла и тем самым подарит обоим право на будущее.

Есть своя закономерность в том, что нарушители отживших традиций, негромкие бунтари и скандалисты Пристли иногда ассоциируются с чеховскими героями. Авторские симпатии Пристли были отданы не только страдающим чеховским людям, но и тем, кто способен на социальный протест. Кроме мистера Кэттла и Делии Мун, здесь можно назвать Алека Ротбери, грубоватого доктора из комедии «Золотое руно», напоминающего доктора Астрова («Дядя Ваня»). Его характер подстать чертам, подмеченным у чеховского доктора Еленой Андреевной: «Он пьет, бывает грубоват, – но что за беда?» [С. XIII, 88]. Отношения Алека Ротбери и Вероники Френшем напоминают отношения Астрова и Елены Андреевны. Алек зол на себя за то, что он, человек простого происхождения, труженик, увлекся красивой праздной аристократкой. Правда, Вероника только выдает себя за богатую бездельницу, на самом деле она работает секретаршей, зарабатывает на жизнь трудом. Но Алек не знает этого и испытывает к невольной искусительнице противоречивые чувства: недоволен собой, досаждает на нее («Лучше бы ноги вашей никогда здесь не было») и в то же время не может справиться с порывом схватить ее и крепко поцеловать. Его высказывания в адрес Вероники могли бы составить слаженный дуэт с замечаниями Астрова об Елене Андреевне:

«А л е к. Я презираю вашу мисс Френшем...

М о л л и. Ну уж нет!

А л е к. Повторяю: я презираю ее. Очаровательна? Несомненно. Красива? Может быть. Но разве она настоящая? Я скажу вам. Это вещь, вынутая из стеклянного футляра и выставленная на продажу» [Пристли 1987: I, 599].

Это не что иное, как перефразированная декларация доктора Астрова: «В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой – и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистою» [С XIII, 83].

Но, как во многих своих драматургических финалах, Пристли наметит для этой пары возможность семейного счастья и личностной самореализации, в отличие от чеховских героев с их несбыточными надеждами и бесцельно растрчиваемыми жизнями.

В пьесе Чехова «Три сестры» Чебутыкин дает совет прозябающему в городе «похожих друг на друга мертвецов» Андрею: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше» [С XIII, 178–179]. В мире чеховских персонажей подобные советы, как правило, остаются нереализованными, Пристли же рассматривает различные варианты практического «ухода» его героев. Например, в «Скандалном происшествии...» важнее всего оказывается сама осознанная потребность – вырваться из Брикмилла во что бы то ни стало, независимо от того, куда и зачем переместятся после отъезда мистер Кэтл и миссис Мун. В рассказе «Другое Место», напротив, герой стремится попасть в то единственное место, которое предназначено именно для него. А в комедии «Золотое руно» выход из жизненных тупиков обусловлен не переменной пространства, а переменами в сознании персонажей при сохранении прежних границ провинциального английского городка.

В пьесе Пристли «Они пришли к городу» вся концепция произведения основана на проблеме «ухода», и разные варианты «ухода» совмещены в пределах одного сюжета. Девять персонажей пьесы, одновременно неким чудом вырванные из привычного им пространства, – преимущественно малых мирков лишенной «жизни» английской провинции, – сходятся у стен незнакомого, необычного города, а затем проводят день в этом городе. Отношение к городу определяет расстановку персонажей: на одной стороне – аристократы и примыкающий к ним коммерсант, вращающийся в деловых кругах, на другой – труженики и люди демократических убеждений. Аристократы с их пристрастиями и снобизмом – «всё равно, что чучело в стеклянном шкафу»; неизвестный город – «настоящий», с «живыми» людьми – им противен и даже ненавистен. Других же город неудержимо влечет к себе:

«Д ж о. Я хорошо провел время. Но главное – я наконец увидел настоящий город».

«М а л ь к о л ь м. Я полюбил этот город и этих людей! Я никогда не встречал никого лучше! Это живые люди! Они создают то, что мне всегда хотелось увидеть в мире».

«Ф и л и п п а. Все они такие дружелюбные. А главное – живые».

«Э л л и с. Здесь работают потому, что делают настоящее и любимое дело. Жизнь растет у них на глазах и радует их, как дом, который строишь своими руками. Да, здесь люди радуются жизни, а не убивают время в ожидании гробовщика».

«М и с с и с Б э т л и. Когда-то, еще девочкой, я в мечтах представляла что-то похожее... А какие тут чудесные улицы... парки... Чудесные дети. Временами мне казалось, что я с ума сошла... и всё это только сон... Но это был не сон... это была явь» [Пристли 1987: I, 521, 528, 533, 536–537, 525].

Казалось бы, основной конфликт пьесы «Они пришли к городу» – конфликт позиций аристократов и людей труда – составляет совсем не чеховскую формулировку; и жанр – утопическая аллегория – далек

от чеховской психологической драмы; и видимый литературный фон – не чеховского ряда, а строки Уолта Уитмена, дважды цитируемые в пьесе: «Во сне я грезил... И видел город, которого не одолеть врагам со всего мира. Мне снилось, что это новый город Дружбы» [Пристли 1987: I, 484, 542]. И вместе с тем изображенный Пристли город социальной справедливости и свободного творческого труда, город с чудесными улицами и парками, населенный веселыми и привлекательными людьми, – может быть признан подобием города будущего из рассказа Чехова «Невеста». Именно такой город рисовало воображение чеховского героя: «От вашего города тогда мало-помалу не останется камня на камне – всё полетит вверх дном, всё изменится, точно по волшебству. И будут тогда здесь громадные, великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди...» [С. X, 208]. Общность картин, возникающая вследствие типологического сходства социальных утопий разных времен и народов, здесь не исключает и конкретных пересечений текста Пристли с текстом «Невесты».

Пьесу «Они пришли к городу» сближает с последним рассказом Чехова и авторская позиция в решении темы «ухода». В обоих произведениях герои получают возможность делать собственный выбор своей судьбы – не столь уж частый случай у Пристли и совсем уже редкий у Чехова. Те, кого называют «чучелами в стеклянном футляре», уходят из чудесного города, чтобы продолжить существование в своих прежних мирах. Те, кто «живы», наотрез отказываются вернуться назад и выбирают город «живых», где каждому найдется место и занятие по душе. Своеобразен выбор двух молодых героев, Джо и Эллис: им больше всего на свете хотелось бы остаться в городе Дружбы, но они находят силы уйти из него, ради того, чтобы рассказывать правду о нем в своем мире. За каждым из этих решений, к какому бы полюсу оно ни тяготело, сквозит противостояние двух типов пространств: реальных провинциальных городков типа Борнкея – и чудесного города, созданного лучшими мечтами человечества. Такая же оппозиция прослеживается и в «Невесте»: здесь городу с маленькими, приплюснутыми, словно покрытыми пылью серыми домами и заборами, где «всё давно уже состарилось, отжило и всё только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего» (С. X, 219), противостоит утопический город с «великолепнейшими домами», прогнозируемый мечтателем Сашей. В сюжетном движении рассказа эта оппозиция преобразуется в другую – между прошлым и будущим в личной судьбе героини: «Прощай, город! <...> прошлое <...> сжалось в комочек, и разворачивалось громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно» [С. X, 215]. Сама идея «ухода» героини с символическим именем Надежда неразрывно связана в чеховском рассказе с понятием «жизни»: «живая, веселая, покинула город...» [С. X, 220]. Эти чеховские мотивы в драматургии Пристли станут концептуальными, превратятся в лейтмотивы и приобретут более четкую социальную ориента-

цию, а в ряде случаев – и больший, в сравнении с Чеховым, оптимизм, обусловленный уже новыми историческими ситуациями.

Пристли-прозаик трезвее, жестче и драматичнее Пристли-драматурга, и в этом он мировоззренчески ближе Чехову. Считая Чехова непревзойденным выразителем «затаенной темы потерь и утрат», он сам не мог обойти ни чеховский опыт, ни «особую магию» чеховских произведений, когда стремился выразить собственные представления «о жизни в этом мире» [Пристли 1976: 182–184]. Так, в романе «Улица ангела» он воссоздает атмосферу чеховских «Трех сестер», и хотя название этой пьесы ни разу не произносится, параллель доведена до предельной ясности. Героини Пристли – две одинокие девушки, живущие в пансионе-клубе – обсуждают чеховскую пьесу. Но по сути они говорят о собственной жизни, лишенной радостей, о своих повседневно разбиваемых мечтах и надеждах:

«Отыскав сигареты, мисс Морисон подала одну мисс Мэтфилд и при этом бросила на нее любопытный взгляд.

– Вчера я смотрела пьесу Чехова. Говорила я вам о ней или нет? Дорогая, не ходите! Я плакала в три ручья, честное слово. Ну, поверите ли, точь-в-точь наш Бэрпенфилд, – всё, как на ладони! Ужас! Я вчера возвращалась домой и думала: “Я этого не вынесу. Не вынесу”.

– По-моему, это глупости, Морисон, – заметила мисс Мэтфилд, садясь в единственное кресло.

– Что глупости?

– Да всё – и то, что вы “не вынесете”, и что наш клуб точь-в-точь пьеса Чехова. Ничего нет похожего.

– Откуда вы знаете, моя милая? Вы же не видели пьесы!

– Я ее читала.

– По-моему, прочесть и увидеть на сцене – это не одно и то же... Правда, в этой пьесе, на первый взгляд, всё как будто другое, но, честное слово, у нас та же самая... как это... атмосфера.

– А я вам говорю, что нет ничего похожего, – возразила мисс Мэтфилд серьезно. – И право же, не следует говорить так о клубе. Это смешное и нелепое преувеличение. Когда вы говорите такие вещи, Морисон, вы меня возмущаете...

– С каких это пор, милая моя?

– Я решила, что просто бессмысленно жаловаться постоянно на жизнь, которую мы здесь ведем. От этого она кажется во сто раз хуже. На самом деле она вовсе не так плоха. А если плоха, так мы сами виноваты. Да, сами виноваты.

– Милочка, не может быть, чтобы вы всерьез так думали.

– Да, я так думаю.

Сказав это, мисс Мэтфилд отложила папиросу, с минуту смотрела в пол и вдруг расплакалась, совершенно неожиданно и без всякой видимой причины.

– Простите, – воскликнула она минут через пять, когда успокоилась. – Не думайте, что я сошла с ума, хотя я веду себя как сумасшедшая. Это, наверное, оттого, что я тоже премерзко себя чувствую – нервы очень развинтились, знаете ли...

– Голубушка моя, – подхватила мисс Морисон, которая во время всей этой сцены держала себя весьма тактично. – Я понимаю... Если бы я не наревелась вчера в театре, не знаю, что со мной было бы сегодня» [Пристли 1960: 475–476].

В «Улице ангела» Пристли изображает жизнь такой, какой она представляется миллионам его современников. Но при этом он осмысливает ее с помощью чеховских образов, с помощью хорошо известного по постановкам Станиславского понятия «атмосфера» и с помощью чеховских эстетических концепций. Заурядному английскому пансиону приданы характерные параметры «чеховского города»: «наш клуб точь-в-точь пьеса Чехова», «точь-в-точь наш Бэрпенфиллд, – всё, как на ладони». И финал романа не оставляет сомнений: в мире продолжает разыгрываться драма сестер Прозоровых, всё повторяется в новом месте и в новое время.

В своей книге о Чехове Пристли писал о «Трех сестрах»: «В пьесе, показывающей, как одна иллюзия за другой не выдерживает испытания реальностью, много иронии, много в ней и высокого пафоса; но пьеса эта отнюдь не направлена на доказательство тщетности человеческих усилий. В то время как Антон Чехов мягко устраняет любую иллюзию, доктор А. П. Чехов приводит нас к выводу, что мы не должны впустую растрачивать свою жизнь, позволяя праздным мечтам похищать ее цвет, вкус, интерес» [Пристли 1976: 183]. Эта характеристика чеховской пьесы могла бы стать и автохарактеристикой творчества Пристли в целом. В ней проявился и личный опыт долгой сознательной, творческой жизни замечательного английского писателя, и полученные в течение этой жизни чеховские уроки.

Литература

- Пристли Д. Б. Улица ангела / Пер. М. Е. Абкиной. М.: ГИХЛ, 1960. 504 с.
- Пристли Дж. Б. Антон Чехов / Пер. В. Б. Катаева // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М.: Книга, 1976. С. 179–186.
- Пристли Дж. Б. Избранное: В 2 т. Т. 1: Пер. с англ. М.: Искусство, 1987. 638 с.
- Пристли Дж. Б. Избранное: В 2 т. Т. 2: Пер. с англ. М.: Искусство, 1987. 560 с.
- Пристли Дж. Б. (1) Заметки на полях. М.: Прогресс, 1988. 468 с.
- Пристли Дж. Б. (2) Затемнение в Грэтли. Повести. Рассказы. Пьесы: Пер. с англ. М.: Правда, 1988. 576 с.

Головачёва Алла Георгиевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина.

Golovacheva Alla – Ph. D. in Philology, senior researcher at the State Central Theater Museum named after A. A. Bakhrushin.

Contact details / Dane kontaktowe:

Головачёва Алла Георгиевна – Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина. 115184, Россия, Москва, ул. Бахрушина, д. 31/12.

**ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПОВЕСТВОВАНИЯ
В ЦИКЛАХ ОЧЕРКОВ Н.М. СОКОЛОВСКОГО
«ОСТРОГ И ЖИЗНЬ (ИЗ ЗАПИСОК
СЛЕДОВАТЕЛЯ)» (1866) И А.П. ЧЕХОВА
«ОСТРОВ САХАЛИН. ИЗ ПУТЕВЫХ ЗАПИСОК»
(1891 – 1893)**

Галина Александровна Шпилевая

Россия, Воронеж
19alex04@mail.ru

Ольга Алексеевна Горбацевич

Россия, Воронеж
goa696@mail.ru

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности итеративного и сингулятивного повествования в произведениях Н.М. Соколовского и А.П. Чехова. Присутствие итератива обусловлено самими названиями («записки», «путевые записки»), однако вкрапления сингулятивных фрагментов, а также синтетических нарративных образований вносят коррективы в общую повествовательную картину. Сравнительный анализ двух очерковых циклов позволяет уточнить направленность авторских стратегий.

Ключевые слова: Соколовский, итератив, сингулятив, Чехов, смешанные формы повествования.

**ABOUT THE FEATURES OF THE NARRATIVE IN THE CYCLES OF
ESSAYS "OSTROG AND LIFE (FROM THE NOTES
OF THE INVESTIGATOR)" (1866) BY N. M. SOKOLOVSKY
AND "SAKHALIN ISLAND. FROM THE TRAVEL NOTES"
(1891 – 1893) BY A. P. CHEKHOV**

Galina Alexandrovna Shpilevaja

Russia, Voronezh
19alex04@mail.ru

Olga Alexeevna Gorbacevich

Russia, Voronezh
goa696@mail.ru

Adnotation. This article discusses the features of iterative and singulative narrative in the works of N. M. Sokolovsky and A. P. Chekhov. The presence of the iterative is due to the names ("notes", "travel notes"), but the inclusions of singulative fragments and synthetic narrative formations make adjustments to the overall narrative picture. A comparative analysis of the two cycles of essays allows to clarify the directions of the author's strategies.

Keywords: Sokolovsky, iterative, singulative, Chekhov, mixed forms of narrative.

Под итеративным высказыванием в литературоведении В.И. Тюпа понимает повествование о «регулярных действиях» [Тюпа 2016: 8], указывающих на нечто повторяющееся и типичное. Ж. Женетт предлагает для этого типа повествования формулу $n\Pi/1И$ («излагать один единственный раз (или за один единственный раз) то, что произошло n раз»). Данный вид повествования может преобладать в очерковой литературе, ориентированной на изображение *факта*. Сингулятив ($1\Pi/1И$ – «излагать один раз то, что произошло один раз» [Женетт 1998: 355]) играет важную роль в таком жанре художественной литературы, как психологический роман (имеется в виду классический русский роман второй половины XIX), и это «такая форма повествования, когда единичность нарративного высказывания соответствует единичности излагаемого события» [Там же]. Ж. Женетт эту форму повествования считает «самой распространенной» [Там же]. Сингулятив (один из его видов) также может обозначаться формулой $n\Pi/nИ$ – рассказать много раз о том, что произошло неоднократно.

Само название произведения Н.М. Соколовского «Острог и жизнь (Из записок следователя)» готовит читателя к тому, что будет преобладать итеративное повествование: профессиональный юрист (автор окончил курс на юридическом факультете Казанского университета) в своих «записках» изложит то, что наблюдал множество раз, проводя расследования, допросы или просто беседуя с преступниками. Однако первая позиция в заголовке («Острог и жизнь») указывает на то, что *жизнь* может содержать и единичные события, поэтому добавится и сингулятив, а также формы синтетические («псевдосингулятив» (термин наш – Г. Ш. и О. Г.), «псевдоитератив»).

С самого начала (в форме краткого предисловия) в тексте преобладает итеративное повествование, маркированное следующим образом: «всем», «у всех», «для каждого», «привычка», «несколько раз» [Соколовский 1866: 3, 4] и пр. Однако автор-*следователь* стремится заинтересовать читателя-современника (которому важны результаты реформы судопроизводства, разработанной в 1861 – 1863 гг. и утвержденной в 1864 г.), поэтому используется ряд тропов (сравнения), которые добавляют эмоций, и мы в итоге получим «псевдосингулятив». *Сравнение* называют *социально* окрашенным тропом, так как оно всегда указывает на определенное *время* и *место*, а также сопоставляет (проясняет) менее привычное (А) через более известное (Б). Следователь (А) сравнивается с анатомом (Б), и деятельность второго в данном случае более известна, нежели роль юриста в новых социальных условиях (пореформенное время). Используя устоявшуюся метафору «жизнь – театр», Соколовский сравнивает «подмостки» (А) и «действительность» (Б), в данном случае в рамках пенитенциарной системы. Писатель как будто хочет выйти из итератива, при этом оставаясь в его рамках (сказывается бахтинский термин «память жанра», здесь – очерка): «... Перед вами – театр, подмостки <...> перед следователем – жизнь, неподдельные страдания, изуродованный, но не подкрашенный

человек» [Соколовский 1866: 4]. Встречаются и эпитеты, повышающие накал страстей, о которых будет поведено на 513 страницах цикла очерков (многочисленные истории преступлений и судеб преступников чередуются со «словом» автора-очеркиста, подводящего итоги, делающего выводы о детерминизме, нравах, быте и пр.): «Драмы, нередко потрясающие, окрашенные *кровавым* цветом» [Там же] (курсив наш – Г.Ш., О.Г.).

При описании конкретного человека, вора (Драгунова), автор балансирует между индивидуализацией черт (что чаще требует сингулятива) и типичностью преступлений из-за крайней бедности (итератив): «Три раза мне один и тот же вор попадался: молодой малый, из дворовых, по фамилии Драгунов» [Там же]. Писатель рассказывает о том, что это *типичный* «дворовой» (таковых много), «псарь», которого с детства учили обслуживать охоту и застолья охотников, не привив никаких других профессиональных навыков, а затем выгнали «на волю». Ветхое жилище вора описано детально, но все же подчеркнуто, что в овраге было *несколько* столь бедных лачуг (повторяющееся, типичное явление, о котором будет идти речь много раз). Смешанная форма повествования (здесь – «псевдосингулятив»), на наш взгляд, помогала не оттолкнуть массового читателя от скучной, а порой и пугающей «моральной статистики», увлечь его эмоциональным рассказом.

В соколовских очерках есть и сингулятивные фрагменты, то есть повествование о единичном, встретившемся однажды и рассказанном один раз, но писатель (не желая прослыть беллетристом!) сразу же приводит доказательства того, что перед нами явление типичное, массовое и, вероятно, часто встречающееся. Так строится рассказ о нетипичном бродяге по прозвищу «Мамзель» (молодом человеке с хорошими манерами и изрядно образованном): «Мамзель оказался сыном уездного стряпчего и бежал из отцовского дома с целью узнать, в действительности, как живет народ вообще и отдельные члены его, по острогам в особенности» [Соколовский 1866: 443]. Об этом юноше можно было создать отдельный рассказ («вставную новеллу»), так как автор считает его «самородком» и человеком исключительным, но в рамках документального очерка это было бы неуместно, и маркеры «вообще», «народ», «по острогам» указывают на итератив (на самом деле это «псевдоитератив», так как такие юноши нечасто встречались этому следователю (судя по его реакции), хотя мы знаем реальные и литературные истории о людях, оставивших благополучные семьи и комфорт, отправившихся «в народ»). Отметим, что от беллетристики Соколовский «открещивается» достаточно часто, например, описывая закоренелого преступника Чапурина, писатель подчеркивает, что он «никак не походил на тех героев, которыми мы привыкли угощаться во французских мелодрамах» [Там же: 144].

Итеративные фрагменты, безусловно, являются самыми частыми в рассматриваемых очерках, и ярким примером будут размышления о жизни *бродяг*, детерминированных социальными условиями.

Суть явления и «его типичный характер в лице «непомнящих родства» – дошли и до наших дней; все эти Чудилы, Ходоки, Иваны «непомнящие родства», Таньки-Придорожницы, Маньки-Кочкарницы и проч. по прямой, нисходящей линии происходят от тех, кого горькая доля целыми массами выгоняла из родных мест, от тех, кто впервые вздумали и привели в исполнение свою скорбную угрозу «врозь брести»» [Там же: 481] – сообщает автор. Далее, подчеркивая исторически значимые причины бродяжничества на Руси, автор делает ценные замечания о явлении «брести розно», противостоящем «единству нации», «общине», «крестьянскому миру» и пр. Здесь итератив выполняет свою главную функцию: обобщенно поведать о типичности явлений, судеб, событий, поэтому прозвища конкретных бродяг (автор явно приводит «клички» реальных людей) превращаются из имен собственных в нарицательные (на что указывает множественное число).

Сингулятивное повествование (в «чистом» виде) заявляет о себе там, где возникает необходимость индивидуализации явлений, такие примеры можно видеть при воспроизведении речи острожников (как правило, в сказовой форме). Очевидно, что автор мог не записывать дословно ответы преступника, но они выглядят как подлинные, единичные и однажды приведенные: «Нешто вам приказано верить-то нашему брату? Знамо вор, был вором и буду вором. Турусы-то на колесах мы мастера городить, на это нас возьми. Побольше слушайте! – злобно ответил мне на напоминание Драгунов» [Соколовский 1866: 5].

Существует мнение, что «дневниковые записки» с их устремленностью к итеративу «автокоммуникативны» («рассказ о повторяющихся событиях не может быть интересен собеседнику и не порождает коммуникативных ситуаций» [Семенова 2019: 58]). По беллетристической «инерции» Соколовский все же изредка нарушает это правило и заявляет (употребляя известный «словесный узор»): «Но недостающее предоставлю дополнить читателю» [Соколовский 1866: 10]. Как видно, в данном случае «общение» с читателем все же создало «коммуникативную ситуацию».

В литературоведении отмечалось, что в художественных произведениях А.П. Чехова присутствует обширный «итеративный текст», например, в работе Н.В. Семеновой приводятся данные о процентном содержании итератива: «...в рассказе «Душечка – 63 % и повести «Скучная история» – 50 %» [Семенова 2019: 57]. Приводятся примеры и «псевдоитератива», которые представлены как явления регулярно происходящие, но на самом деле они если и повторяются, то с существенными вариантами. Данная нарративная ситуация подчеркивает мысль Чехова о «рутинности существования» [Семенова 2019: 58].

В «Острове Сахалине» соотношение итератива и сингулятива, «псевдоитератива» и «псевдосингулятива» также заслуживает особого внимания, так как помогает уточнить идеологическую позицию автора «Путевых записок» и некоторые аспекты поэтики его произведения.

В письме А.С. Суворину от 28 июля 1893 г. Чехов сообщает, на наш взгляд, о главном нарратологическом принципе рассматриваемых «записок»: «То, что Вы когда-то читали у меня, забудьте, ибо то фальшиво. Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока, наконец, не уловил фальши. Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим «Сахалином» научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудачком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко» [П V, 216]. О том, какие «там свиньи» (то есть домашние и дикие животные, инвентарь, жилища и пр.) говорится чаще итеративом («nП/1И» – *изложить* однажды то, что происходит *регулярно*); о том, каким «чудачком» выглядит и чувствует себя в новой для него среде автор, органично сообщается сингулятивом (повторим женеттовские формулы 1П/1И (однажды изложено то, что случилось один раз) и nП/nП (произошло n раз, о чем рассказано n раз)), так как чувства текучи, вариативны и могут меняться даже в сходных ситуациях. Очевидно, что «псевдоитеративные» нарратологические ситуации возникают в том случае, когда много раз произошедшее потребует «единичного» изложения, содержащего точные (или новые) детали. Сингулятив имеет массу оттенков, и (как мы уже показали на соколовском тексте) может быть «мнимым», так как на него часто «наступает» итератив, ведь Чехову важно группировать типичные образы (даже очень яркие и неожиданные), ситуации, создавать некую классификацию (самый яркий пример – заполненные автором, со слов каторжан и поселенцев, карточки).

На первых же страницах «Записок» можно видеть основные типы итеративного и сингулятивного повествования (которые затем повторяются, создавая определенный ритм), а также их синтетические формы. В первом абзаце первой страницы автор сообщает о единичном событии (1П/1И), так как он приехал в определенный населенный пункт впервые, к тому же в определенный день и год: «Пятого июля 1890 г. я прибыл на пароходе в г. Николаевск, один из самых восточных пунктов нашего отечества. Амур здесь очень широк, до моря осталось только 27 верст; место величественное и красивое, но воспоминания о прошлом этого края, рассказы спутников о лютой зиме и о не менее лютых местных нравах, близость каторги и самый вид заброшенного, вымирающего города совершенно отнимают охоту любоваться пейзажем» [С XIV–XV, 41]. Как видно, сингулятивное повествование «подкрашено» итеративом, потому что первое (и единичное) впечатление дополняется сообщением о типичном (морозы и нравы в этих местах всегда одни и те же, это величины постоянные), много раз рассказанном, прочитанном, самым ожиданием зловещей каторги. В данном отрывке, пожалуй, соотношение двух видов повествования – 50 % / 50 %. Таких фрагментов очень много особенно в начале «Записок», что объясняется смешанными чувствами автора-«чудака», впервые посетившего этот край: он увидел нечто новое, но примешиваются воспоминания,

книжная информация (известно, что Чехов прочитал массу литературы о Сахалине вообще и о каторге в частности) и нежелание делать скоропалительные выводы. Однако есть множество примеров, где процент сингулятива значительно выше, но появляющаяся итеративная концовка (порой состоящая из одной фразы) нейтрализует впечатление от уникальных единичных фактов, указывает на множественность явлений (n), о которых можно сказать один раз (1И), и в этом случае можно говорить о «псевдосингулятиве». Например, сообщается о посещении «избушки» у мыса Джаоре, куда прибыл «Байкал», о живущем там морском офицере Б., о свежем мясе (редкое явление!), переданном его семье, о шлюпке, скользких камнях, отвесных ступенях, огромном количестве комаров, дремучей тайге, форелях (которые варили вчера). Отдельно рассказано о приятно поразившей автора симпатичной супруге офицера Б.: «Я застал изящно одетую, интеллигентную даму, его жену, и двух дочерей, маленьких девочек, искусанных комарами. В комнатах все стены покрыты еловой зеленью, окна затянуты марлей, пахнет дымом <...>. На стене висят этюды и, между прочим, женская головка, набросанная карандашом. Оказывается, что г. Б – художник» [С XIV–XV, 50]. Как видно, эксклюзивных деталей предостаточно, но одна фраза «угрюмого матроса» переводит фрагмент в разряд итератива: «Провожал меня до шлюпки угрюмый матрос, как будто догадавшись, о чем мне хочется спросить его, вздохнул и сказал: – По доброй воле сюда не заедешь!» [С XIV–XV, 51]. За этим замечанием стоит горький опыт человека, старожила, который указывает «чудаку»-новичку на то, что история семьи г. Б. на самом деле не только очень печальна, но таких историй еще и множество, хотя автор изложил ее один раз. Так проявляется знаменитый чеховский подтекст, который не только в художественном, но и в документальном произведении значительно расширяет объем информации, позволяет читателю «подумать» историю семьи, в какой-то степени стать соавтором.

В «Записках» есть примеры «псевдоитератива» (по замечанию Ж. Женетта, «вследствие богатства и точности деталей» невозможно поверить, что данные сцены имели место «несколько раз без каких-либо видоизменений» [Женетт 1998: 358], поэтому типичность происходящего не может быть понята «буквально»), когда итератив доминирует, но повествование на самом деле носит иной характер. Нарративная риторика следующего фрагмента призвана утверждать, что *интеллигентных* людей «по Амуру» можно встретить очень часто, и предварительно сообщается о трех пассажирах, трех сотнях солдат, офицере и арестантах. Одного из них, закованного в кандалы, сопровождала пятилетняя дочь, к этой группе присоединяются каторжанка, за которой следует супруг и «даже одна баронесса». Далее следует утверждение, окрашенное скрытой чеховской иронией и заставляющее усомниться в ведущей и решающей роли культурных людей, так как они (если и имеются) ничего не могут изменить в жизни девочки, держащейся за кандалы отца: «Читатель пусть не удивляется такому изоби-

лию интеллигентных людей здесь, в пустыне. По Амуру и в Приморской области интеллигенция при небольшом вообще населении составляет немалый процент <...> На Амуре есть город, где одних лишь генералов, военных и штатских, насчитывают шестнадцать. Теперь их там, быть может, еще больше» [С XIV–XV, 44–45]. Обилие генералов, число которых, «быть может», увеличивается, также не меняет ситуацию к лучшему.

В чеховских «Записках» итеративный текст возникает при упоминании о «мерном звоне кандалов» (который с утра и до вечера напоминает о месте и времени происходящего), шуме моря, гуле телеграфных проводов, о постоянной тоске по оставленному родному дому («нет родины») в Рязанской губернии или Петербурге. Итератив, как правило, сопровождается маркерами «ежедневно», «постоянно», «постоянный страх», «во всех этих селениях», «это обыкновенно происходит перед вечером» и пр. Вот как описана типичная сцена приезда на каторгу женщин: «Теперь, когда прибывает партия женщин в Александровск, то ее прежде всего торжественно ведут с пристани в тюрьму. Женщины, согнувшись под тяжестью узлов и котомок, плетутся по шоссе, вялые, еще не пришедшие в себя от морской болезни...» [С XIV–XV, 247]. Сами карточки, на которых автор записывал имя, год рождения, место рождения каторжанина, конечно, содержат материал единственный, но их повторяемость (например, часто встречающаяся фамилия «Непомнящий», то есть *не помнящий родства*) также указывает на типичность явлений, и здесь также заявляет о себе итератив.

Во второй половине «Записок» особенно часто встречаются обобщающие примечания, итеративные по своему назначению («один нарративный фрагмент охватывает вместе несколько случаев одного и того же события» [Женетт 1998: 356]): «Туз на спине, бритые половины головы и оковы, служившие в прежнее время для предупреждения побегов и для удобнейшего распознавания ссыльных, утратили свое прежнее значение и сохраняются теперь лишь как позорящие наказания» [С XIV–XV, сноска к стр. 332].

В «Острове Сахалине» присутствует обширный интертекст, характеризующийся сингулятивным повествованием (1П/1И): это, например, цитаты из записок первооткрывателя Императорской гавани, «сподвижника Невельского», невероятно мужественного Н.К. Бошняка, который описал жизнь удивительно благородных и смелых путешественника Г.И. Невельского и его супруги Екатерины Ивановны, переносивших «все лишения геройски». Сообщения о закованной в кандалы Софье Блювштейн (Золотой Ручке), о наказании розгами Прохорова, «Рассказ Егора» (откуда Чехов убрал почти все сказовые фрагменты для избежания беллетризации документального материала) также относятся к *неповторяемым, уникальным* и выдержаны в сингулятиве.

Отдельно следует сказать о природе частых чеховских сравнений, которые отличаются от проанализированных ранее, соколовских.

Чеховский троп в меньшей степени указывает на какие-либо социальные данности и проясняет А через Б вследствие его общей иронической окраски. Иронично сравнение ощущений автора «Записок» с тем, что, *вероятно*, «испытывал Одиссей, когда плавал по незнакомому морю и смутно предчувствовал встречи с необыкновенными существами» [С XIV–XV, 43]. Чехов, как известно, встречался с существами обыкновенными, не имеющим никакого отношения к мифам. Чеховские сравнения скудно питающихся сахалинцев с ирландцами (которые также едят один картофель), ново-михайловских палачей («отодравших» друг друга розгами) – с ядовитыми пауками в одной банке, чиновника без усов, но с бакенбардами – с Ибсеном, приключений героев Майн Рида и злоключений, сопровождающих бытие жителей Сахалина, скорее подчеркивают *абсурдность* жизни каторжан, поселенцев, их охранников и палачей.

Сравнительный анализ произведений Соколовского и Чехова показал, как за 30 лет изменился документальный очерк, освещавший тему острога, каторги. В чеховских «Записках» наблюдается больший отказ от беллетристических приемов, например, сказового повествования. Сравнения, как было показано выше, приобретают ироническую окраску и теряют свою «одностороннюю серьезность». В «Острове Сахалине» гораздо больше повествовательных синтетических форм (соединяющих итератив и сингулятив), нежели в соколовском цикле «Острог и жизнь», что объясняется не только разницей в уровне таланта авторов, но и показывает изменения в сферах идеологических и поэтологических. Интерес развивающегося общества к проблемам преступлений, ссылки, каторги, пенитенциарной системы в целом усиливался благодаря произведениям таких писателей, как Ф.М. Достоевский, В.Г. Короленко, С.В. Максимов, Г.И. Успенский, Н.М. Ядринцев. Российское тюремноеведение значительно обогатилось информацией, собранной западно-европейскими гуманистами, врачами, реформаторами тюрем, посетившими русский Север и Дальний Восток (это Фр. Бедкер, И.В. Каргель, Дж. Кеннан, Г. Лансделл и др.). Что касается эволюции в сферах поэтики, то замеченная А.П. Чудаковым чеховская манера («целостного «неотобранного» изображения мира» [Чудаков 1986: 213], порождающего полифонический, адекватный действительности реалистический текст) распространялась, пожалуй, на весь литературный процесс (по крайней мере, на его значительную часть). Это сказалось и в ныне активно изучаемой «лагерной» литературе второй половины XX века, и в «новой драме» конца XX – начала XXI веков. Актуальность аспектов поэтики и проблематики чеховского «Острова Сахалина» подтверждается в многочисленных работах (Л.Р. Бахтияровой, Т.В. Ивановой, О.Н. Проваторовой, Е.К. Созиной и др.), где с большим тщанием изучены образы, сопровождающие описание «жесткого арестантского халата», имеющие большое значение в поддержании демократического развития общества.

Литература

- Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В 2 т. Т. 1-2. М., 1998.
- Семенова Н.В. Роль итеративного повествования в повести А.П. Чехова «Скучная история» // Вестник ТвГУ. Серия: Филология, 2019. № 3 (62). С. 57-61.
- Соколовский Н.М. Острог и жизнь (Из записок следователя). М., 1866.
- Чудаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986.
- Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016.

Шпилевая Галина Александровна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета.

Shpilevaja G.A. – doctor of philology, associate professor, professor of the Department of theory, history and method of studying Russian and Literature Voronezh State Pedagogical University

Горбацевич Ольга Алексеевна – магистрант кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета.

Gorbacevich O.A. – Master's student of the Department of Theory, History and Method of Teaching Russian Language and Literature of the Voronezh State Pedagogical University.

Dane kontaktowe / Contact details:

*Горбацевич Ольга Алексеевна, 394007, Россия, г. Воронеж, ул. Ильича, д. 75 кв. 51.
Gorbacevich Olga Alexeevna, 394007, Russia, Voronezh, Iljicha st., 75, ap. 51.*

*Шпилевая Галина Александровна, 394036, Россия, г. Воронеж, ул. Студенческая, д. 31, кв. 5.
Shpilevaja G. A., 394036, Russia, Voronezh, Studencheskaja str., 31, ap. 5.*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ «ПИСАТЕЛЬСКИЙ ИНСТРУМЕНТ» ЧЕХОВА

Наталья Фёдоровна Иванова
Великий Новгород
nfi@inbjx.ru

Аннотация. В данной статье делается попытка проследить использование Чеховым, писателем не музыкантом, музыкальной терминологии в произведениях и его эпистолярном наследии, определить функцию музыкальной терминологии в поэтике чеховского текста и письма.

Ключевые слова: музыка, проза, музыкальная терминология, музыкальность

MUSICAL „WRITING INSTRUMENT” OF A.P. CHEKHOV

Наталья Фёдоровна Иванова
Великий Новгород
nfi@inbjx.ru

Abstract. This article attempts to trace the use of musical terminology by Chekhov, a writer not a musician, in his works and his epistolary heritage, to determine the function of musical terminology in the poetics of Chekhov's text and writing.

Keywords: music, prose, musical terminology, musicality

По воспоминаниям С. Т. Семёнова [1], Л. Н. Толстой в разговоре о Чехове «называл его писательский инструмент музыкальным» [Семенов 1960: 368]. О музыкальности, музыке в произведениях писателя написано достаточно много, но в творчестве Чехова, не музыканта, достаточно часто встречается музыкальная терминология [2], причем не только «общеизвестная», но и «специальная».

Знакомство с нею началось в семье, хорошо известно, что Павел Егорович увлекался церковным пением, играл на скрипке. Как вспоминал М. П. Чехов, «отец любил петь по нотам и приучал к этому и детей. Кроме того, вместе с сыном Николаем он разыгрывал дуэты на скрипке, причем маленькая сестра Маша аккомпанировала на фортепьяно» [Чехов М.П. 1960: 52]. Дети учились музыке дома у таганрогского музыканта-любителя, «чиновника местного отделения Государственного банка» [Чехов М.П. 1960: 53].

Чехов в музыке не преуспел, но обладал хорошим музыкальным слухом, голосом, пел не только в гимназическом, но и церковном хоре, что тоже давало возможность усваивать азы музыкальной грамотности.

Детские впечатления писателя от пения на клиросе и постижение азов музыки нашли отражение в рассказе «Певчие» (1884). Регент

Алексей Алексеич, видимо, как когда-то Павел Егорович, перед спевкой «издает камертоном звук:

– То-то-ти-то-том... До-ми-соль-до!» [С II, 352].

Исполнение звуков аккорда вразбивку, один за другим – арпеджирование аккорда снизу вверх – задаёт участникам хора настрой на единый лад. Начинают сливаться не только голоса в единую гармонию, но и «внутренний» душевный лад поющих.

В этом первом настрое слышится – до-ми-соль-ми-до. Возможно, регент напевает «то-то-ти-то-том» для тех, кто не знает нотной грамоты. Если учитель Сергей Макарыч, школьные мальчишки, которых псаломщик обучает церковному и светскому пению, могли знать какие-то азы музыкальной грамоты, то о брате кабатчика, бате Геннадии, о тенорах и басах, давно ожидающих спевку и входящих «со двора, стуча ногами, как лошади» [С II, 352], сказать это трудно.

Поведение регента из рассказа почти идентично поведению отца писателя Павла Егоровича, а сама ситуация подобна той, в которой оказывался будущий писатель не раз во время спевок в большой комнате, примыкавшей к лавке. По свидетельству Ал. П. Чехова, брата писателя, во время спевок перед исполнителями-кузнецами, сидящими на ящиках из-под мыла и из-под стеариновых свечей, обязательно лежали раскрытые нотные тетради. Но лежали они «только для проформы, потому что ни один из них неграмотен и все поют «на слух»; а слова песнопений просто заучивают наизусть. Для них названия нот: до, ре, ми - пустой звук.

Иной раз бас или тенор начинает фальшивить, и Павел Егорыч, забывшись, вскрикивает с сердцем:

«Ну, что вы, Иван Дмитриевич, врётё? Смотрите в ноты: ведь там стоит до-диез!

– Да ведь я же, Павел Егорыч, неграмотный! – конфузливо защищается кузнец. – Вы лучше проиграйте мне это место ещё раз на скрипке» [Чехов Ал. П. 1907: 828] [3].

Похожая ситуация воспроизведена и в рассказе Чехова.

«– Аааа-минь!

–Адажьо... адажьо [4] ... Ещё раз...»

Звукописью Чехов передаёт музыкальное исполнение хора, даёт возможность услышать и профессиональные реплики регента, создавая ощущения присутствия на спевке.

Певчие репетируют песнопения литургии по порядку их расположения в службе: «После “аминь” следует “Господи помилуй” великой ектении» [С II, 352]. Всё это, как отмечает писатель, «давно уже выуче-

но, тысячу раз пето, пережёвано и поётся только так, для проформы. Поётся лениво и бессознательно» [С II, 352]. Соответственно этому пению и поведение регента: «Алексей Алексеич покойно машет рукой и подпеваает то тенором, то басом. Всё тихо, ничего интересного» [С II, 352]. Совершенно иное настроение перед исполнением «Херувимской» («выбирается “Херувимская” Бортнянского, №7»)» [С II, 352] [5]. Все участники этого процесса чувствуют особую ответственность перед исполнением так называемого «партесного» [6] пения: «весь хор вдруг начинает сморкаться, кашлять и усиленно перелистывать ноты. Регент отворачивается от хора и с таинственным выражением лица начинает настраивать скрипку. Минуты две длятся приготовления:

– Становитесь. Глядите в ноты получше... Басы, не напирайте... помягче...<...> Пиано... пиано... Ведь там “пиано” написано... Легче, легче!» [С II, 352].

Известно, что обиходная «Херувимская песня» исполняется на одном мотиве, первая и вторая части которой одинаковы. В авторской, которую исполняют герои рассказа, – части различаются. Первая – подготавливающая, спокойная, вторая – торжественная, хвалебная. В рассказе Чехова нашла отражение не только структура «Херувимской» Бортнянского, но и само словесное «звучание»:

« – ...ви... и... мы... (“Иже Херувимы тайно образующе и животворящей Троице трисвятую песнь припевающе...” – Н. И.).

Чехов точно представляет не только профессиональную лексику регента, но изображает и поведение увлекшегося персонажа, его внутреннее состояние, проявляющееся через мимику, жест. Автором также отражена и существующая в середине XIX века традиция исполнения духовных песнопений «с аффектированно-контрастными динамическими оттенками и артикуляцией, подчёркивающей смысл слов» [Мишеньона 1991: 301]

«Когда нужно петь piano, на лице Алексея Алексеича разлита доброта, ласковость, словно он хорошую закуску во сне видит.

– Форте... форте! Напирайте!

И когда нужно петь forte, жирное лицо регента выражает сильный испуг и даже ужас» [С II, 352].

Во время спевки регент, видимо, как когда-то Павел Егорович, входит в азарт,

«выражение доброты то и дело сменяется испугом. Он машет руками, шевелит пальцами, дёргает плечами...

– Форте!– бормочет он.– Анданте! Разжимайте... разжимайте! Пой, идол! Тенора, не донесите! То-го-ти-го-том... Соль... си... соль, дурья твоя голова! <...>

Его смычок гуляет по головам и плечам фальшивящих дискантов и альтов. Левая рука то и дело хватает за уши маленьких певцов <...> Но певчие не плачут и не сердятся на побои: они сознают всю важность исполняемой задачи» [С II, 354].

Музыкальная лексика в рассказе Чехова позволяет читателю погрузиться в особую музыкальную атмосферу, в которой певчие готовятся к участию в торжественной службе в честь приезда графа. Указания Алексея Алексеевича наполнены понятными только посвящённым словами, что выделяет его среди окружающих, придаёт ему особое чувство значимости, он знает то, что недоступно для многих, с чувством ответственности выполняет свой профессиональный долг.

«Херувимская» поётся хорошо, так хорошо, что школьники оставляют своё чистописание и начинают следить за движениями Алексея Алексеича. Под окнами останавливается народ. Входит в класс сторож Василий, в фартуке, со столовым ножом в руке, и заслушивается...» [С II, 352]. Чехов подчёркивает, что церковное пение в жизни русского человека представляет особую сферу, в которой часто находит едва ли не единственный выход музыкальная одарённость, эстетическое чувство простого человека.

Произведения Чехова 1882 года полны разнообразными музыкальными впечатлениями, почти в каждом – в 20 из 30 написанных – они присутствуют, появление их в творчестве писателя было обусловлено прежде всего погружением в культурную жизнь столицы и освоением новой социальной среды, знакомством с консерваторами, певцами, музыкантами, актёрами, с их средой, бытом, разговорами, что давало писателю материал к рассказам с определённой тематикой, героями, лексикой.

Рассказ «Забыл!» (1882), в котором также встречается музыкальная лексика, написан по сильным впечатлениям от Рапсодии Листа [7]. Бывший поручик Гауптвахтов долго не может вспомнить название «заграничной пьесы», которая «громко так играется, с фокусами, торжественно». После долгих мучений он вспоминает мотив, который помогает продавцу музыкального магазина угадать название произведения:

«Ах... Ну, теперь понятно. Это рапсодия Листа, номер второй... Hongroise...<...> Да, Листа трудно спеть... Вам какую же, original или facilite?». «Какую-нибудь! Лишь бы номер второй, Лист! Бедовый этот Лист!» [С I, 129].

Рассказ «Два скандала» (1882), как вспоминал М. П. Чехов, был связан с именем дирижёра и музыканта Шостаковского [8], Антон и Николай познакомились с ним и «стали бывать у него запросто. Это был приятнейший, гуманнейший и воспитаннейший человек, и все, кто его знал, высоко ценили его как исполнителя и любили как человека. Но если дело касалось музыки, которую он обожал, то он забывал обо всем на свете, превращался в льва и готов был разорвать в клочки каждого из своих музыкантов за малейшую ошибку в оркестре» [Чехов М. П. 1960: 127-128]. Чехов, несомненно, знал об этом из рассказов знакомых музыкантов, и, вероятнее всего, именно Шостаковский послужил прообразом дирижёра в рассказе «Два скандала», о чём свиде-

тельствует явное портретное сходство, манеры, жесты, экспрессивное поведение. Речь дирижёра из чеховского рассказа, естественно, изобилует профессиональной лексикой, поражает то, что не музыкант Чехов так полно и точно представил всё разнообразие музыкальной терминологии в этом произведении: «Если эти козлы-тенора не перестанут рознить, то я уйду! Глядеть в ноты, рыжая! <...> Растолкуйте ей, что там не “фа дизэз”[9], а просто “фа”!» [С I, 438]. Дирижёр кричал и трещал по партитуре своей дирижерской палочкой, заступаясь за святое искусство, «а не будь его, кто бы не пускал в воздух этих отвратительных полутонов, которые то и дело расстраивают и убивают гармонию? Он бережет эту гармонию и за нее готов повесить весь свет и сам повеситься» [С I, 438]. Его гнев вызывает вторая скрипка с «неподмазанным смычком», сфальшивившая флейта, не вовремя «закашлявший фагот», виолончель, которая «знает ноты, но не хочет знать души», и, наконец, певица, сильное сопрано, которая отстаёт «на целых четверть такта» или опаздывает «на осьмую такта».

Освоение Чеховым музыкальной среды и увлечение ею вело к постижению и насыщению музыкальной терминологией и некоторых «музыкальных» рассказов, и произведений, в которых появляются музыканты (неисправный плательщик за номера музыкант Халявкин («Жилец», 1886), оперная певица и её муж («Он и она», 1882), бывший консерватор и любящая порассуждать о музыке барышня («Тапёр», 1885). Музыкальная терминология – неотъемлемая часть жизни и профессии этих героев, погружение читателей эту специфическую лексику было органичным, многие из них были знакомы с музыкальной грамотой, потому что музицирование в чеховское время было необычайно популярно[10]. Нельзя не отметить удивительную достоверность и точность в использовании этой лексики Чеховым, ошибок нет.

Писатель обогащал свой словарь музыкальной лексикой [11], а свободное владение ею позволяло Чехову создавать необычные рассказы, прибегать к своеобразным экспериментам и к игре с читателем – для достижения комического эффекта привносить музыкальную терминологию в рассказы о природе, животных. Например, о пении соловья («Бенефис соловья (рецензия)» (1883), своеобразный приём зооморфизма наоборот. Пение соловья у реки представлено как выступление бенефицианта, в ожидании которого, «согласно программе, слушали других исполнителей» [С I, 143] – «вечер начался пением кукушки <...> Запела затем контральто [12] иволга», дрозду аккомпанировали «речная курочка и камышовка. За сим последовал антракт» (С I, 143). Но вот настала очередь и бенефицианта: «зашумели верхушки деревьев, задул ветерок, затрещал громче сверчок и под аккомпанемент этого оркестра бенефициант исполнил свою первую трель» [С I, 144]. Соблюдая жанр рецензии, автор словно информирует читателя о происходящем, даёт ему анализ и оценку, отмечая не только силу и негу в голосе певца, кругом внимающую тишину, но даже невзрачный серый пиджак певца, «костюм мужика».

Несколько больше музыкальных терминов в описании кошачьего концерта («Кот» (1883)): «звучи издавались под окном, и не одним горлом, а несколькими... Были тут дисканты, альты, тенора <...> Кошачье пение, между тем, шло crescendo [13]. К певцам присоединялись, по-видимому, новые певцы, новые силы <...> Нежное, как студень, piano [14] достигало степени fortissimo [15], и скоро воздух наполнился возмутительными звуками. Одни коты издавали отрывистые звуки, другие выводили залихватские трели, точно по нотам, с восьмыми и шестнадцатыми, третьи тянули длинную, однообразную ноту... А один кот, должно быть, самый старый и пылкий, пел каким-то неестественным голосом, не кошачьим, то басом, то тенором» [С I, 131-132].

Подобных рассказов не так много в чеховском творчестве, да и музыкальная терминология особенно после прекращения работы в «Осколках московской жизни» уходит из частого и активного использования в какие-то глубинные запасы, встречаясь всё реже и реже (и в письмах писателя с 1883 года), но точно проявляясь в самые нужные моменты, обогащая словарь писателя. Так, музыкальный термин «мотив» [16] встречается у Чехова в общепринятом понимании в рассказе «Свирель»: «Игрок брал не более пяти-шести нот, лениво тянул их, не стараясь связать их в мотив, но тем не менее в его писке слышалось что-то суровое и чрезвычайно тоскливое» [С VI, 321]. В письме к М. П. Чеховой 14 июля 1888 г. из Феодосии Чехов пишет: «Ямы, горы, ямы, горы, из ям торчат тополи, на горах темнеют виноградники – всё это залито лунным светом, дико, ново и настраивает фантазию на мотив гоголевской “Страшной мести”» [П II, 294]. И в «Чайке» Тригорин употребляет это слово в таком же значении: «Кстати, надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия» [С XIII, 52]. Мотив как тема, то есть то, что поставлено в основу произведения, главная мысль, основная проблема, поставленная в нём писателем? Или мотив, как часть мелодии? У Чехова это слово становится не только многозначным, многогранным, но и необыкновенно поэтичным.

В чеховских текстах встречаются привычные знакомые слова из музыкальной лексики, но они не механически перенесённые, бессодержательные, а до неузнаваемости преображённые, свежие, по-новому выразительные. Они выверены, абсолютно точны. Например: «И у этакого сквернавца такая хорошенькая жена! - слышался сильный бас из гостиной. - Дуракам счастье, ваше превосходительство! - *аккомпанировал* [17] (курсив наш – Н. И.) женский голос («На гвозде», 1883) [С II, 42], или: «Это была именно та красота, созерцание которой, бог весть откуда, вселяет в вас уверенность, что вы видите черты правильные, что волосы, глаза, нос, рот, шея, грудь и все движения молодого тела слились вместе в один цельный, *гармонический аккорд*, в котором природа не ошиблась ни на одну малейшую черту» («Красавицы», 1888) [С VII, 161]; «Бледный, с сжатыми кулаками подошел он

к матери и прокричал самой *высокой теноровой нотой*, какую только он мог взять: «Мне гадки, отвратительны эти попреки! Ничего мне от вас не нужно! Ничего! Скорей с голоду умру, чем съем у вас еще хоть одну крошку! Нате вам назад ваши подлые деньги!» («Тяжёлые люди», 1886) [С V, 326].

В рассказе «Ариадна» (1895): «Помнится, в какой-то повести Вельтмана кто-то говорит: “Вот так история!” А другой ему отвечает: “Нет, это не история, а только *интродукция* [18] в историю”. Так и то, что я до сих пор говорил, есть только *интродукция*, мне же, собственно, хочется рассказать нам свой последний роман» [С IX, 109].

В письмах наблюдается та же выразительность, точность и оригинальность в использовании Чеховым музыкальной терминологии. Например, в письме к В. Г. Короленко 9 января 1888 года: «Ваш “Соколинец”, мне кажется, самое выдающееся произведение последнего времени. Он написан, как хорошая *музыкальная композиция*, по всем тем правилам, к<ото>рые подсказываются художнику его инстинктом» [П II, 170-171]. А. С. Суворину 18 октября 1888 года: «Этот человек, т.е. Благодетель, должен действовать на зрителей и как умный, подагрический брюзга и как скучная *музыкальная пьеса*, которую долго играют» [П III, 32]. Из письма тому же адресату 27 ноября 1889 года: «Вышли лекции Захарьина. Я купил и прочел. Увы! Есть *либретто* [19], но нет *оперы*. Нет той *музыки*, какую я слышал, когда был студентом. Из сего я заключаю, что талантливые педагоги и ораторы не всегда могут быть сносными писателями» [П III, 295]. Вл. И. Немировичу-Данченко 6 или 13 октября 1895 г.: «Вчера, на ночь глядя, прочел Вашу “Губернаторскую ревизию” <...> Впечатление сильное, только конец, начиная с разговора с писарем, ведется в слегка пьяном виде, а хочется *piano*, потому что грустно» [П VI, 84]. 21 ноября 1895 года А. С. Суворину: «Ну-с, пьесу я уже кончил. Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* – вопреки всем правилам драматического искусства» [П VI, 100]. М. О. Меньшикову 2 октября 1899 года: «Я читал Накрохина. Это хорошее дарование, но робкое, слабо захватывающее. У сего писателя и виолончель прекрасна и талант виртуоза, но резонанс плохой. Надо бы пободрее и посмелее, значительно расширив сферу наблюдений» [П VIII, 276].

Музыкальная лексика, как видно из приведённых примеров, позволяла Чехову избегать многословия, добиваться известного «чеховского лаконизма» (Дерман) и в то же время необыкновенно обогащала, расцветчивала чеховский язык, придавая ему музыкальность и лиризм. Писатель обладал не только тонким «стилистическим» слухом, улавливая все языковые нюансы, но обладал абсолютным слухом к малейшим нарушениям стилистической «музыки». Не случайно А. М. Горькому 3 декабря 1898 г. из Ялты писал: «Затем, частое употребление слов, совсем неудобных в рассказах Вашего типа. Аккомпанемент, диск, гармония — такие слова мешают» [П VII, 352], хотя те же слова у самого Чехова встречаются достаточно часто.

Известно множество чеховских высказываний, касающихся литературного языка: о грубоватости [20], неточности, рутинности, претенциозности, злоупотреблении провинциализмами и иностранными словами, но нередко указания на сухость, немзыкальное звучание. Писатель предъявлял к языку повышенные требования, кроме простоты, богатства – поэтичность и музыкальность. Не случайно В. М. Соболевскому 20 ноября 1897 года он писал: «Корректуру я читаю не для того, чтобы исправлять внешность рассказа; обыкновенно в ней я заканчиваю рассказ и исправляю его, так сказать, с музыкальной стороны» [П VII, 102]. И Россолимо вспоминал, что Чехов, «заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирал последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения» [Россолимо 1960: 664].

Чехов от *forte* – сильного, яркого, мощного использования в языке музыкальной терминологии в начале 80-ых годов приходит к *pianissimo* – редкому, точному, музыкально и лексически выверенному использованию, обогащающему чеховскую прозу, чеховские письма. Не случайно Л. Н. Толстой, по воспоминаниям С. Т. Семёнова, «разговаривая о Чехове, всегда восхищался его изобразительностью. Он называл его писательский инструмент музыкальным» [Семенов 1960: 368].

Примечания

1. Семенов Сергей Терентьевич (1868 –1922) – писатель-самоучка, вышедший из крестьянской среды, толстовец.
2. Терминология музыки охватывает различные музыкальные области: в том числе динамику, темп, нотное письмо, музыкальные интервалы, певческие голоса, вокальные термины, музыкальные жанры, исполнителей, исполнительские приёмы, способы трактовки произведения и т.д.
3. В этих воспоминаниях брата писателя есть некоторые несоответствия действительности. Комната, примыкавшая к лавке, на самом деле небольшая, прилично обставленная, в ней нет места для ящиков из-под мыла и стеариновых свечей, и непонятно, на чём могли лежать ноты перед певчими. Певчие на репетиции стоят, не только в рассказе Чехова, но и в рассказе В. А. Слепцова «Спевка» (1862).
4. *Adagio* (адажио, итал.) – обозначение темпа: медленно, спокойно (медленнее, чем *анданте*, но подвижнее, чем *лярго*). В музыке это слово приобретает неизмеримо более глубокий смысл. Оно указывает не только на темп, то есть скорость исполнения, но говорит о характере музыки - сосредоточенности, глубоком раздумье. Как вспоминал М. П. Чехов, «петь и играть на скрипке, и непременно по нотам, с соблюдением всех адажио и модерато (обозначение темпа: умеренно, между *анданте* и *аллегро* – Н. И.), было его (Павла Егоровича – Н. И.) призванием» [Чехов М. П. 1960: 34].
5. Популярности данного произведения Бортнянского способствовало и то, что он «в качестве директора петербургской Придворной певческой капеллы имел особую привилегию печатать и распространять свои церковные композиции» [Миньона 1991: 314].
6. Партесное пение (лат. *partes* - голоса) – тип церковного пения, в основе которого положено многоголосное хоровое исполнение композиции.
7. Хорошо известно воспоминание М. П. Чехова о том, что Чехов посещал Всероссийскую выставку (1882), где слышал игру знаменитого дирижёра и основателя филармонических курсов и концертов в Москве П. А. Шостаковского, исполнившего «в этом музыкальном отделе на рояле чьей-то фирмы известную рапсодию «Листа».

- Она так увлекла моих братьев Николая и Антона, что с тех пор эту рапсодию можно было слышать по нескольку раз в день у нас дома в исполнении Николая. Оба познакомились потом с Шостаковским и стали у него бывать запросто» [Чехов М. П. 1960: 127]. Чеховский рассказ был напечатан в журнале «Москва» в феврале 1882 года (цензурное разрешение от 25 февраля) (С. I, 565). Всероссийская выставка проходила с мая по сентябрь, следовательно, комментарий в академическом тридцатитомнике к рассказу «Забыл!» (С. I, 565) со ссылкой на мемуары брата писателя не совсем корректен. Увлечение Чехова этим произведением началось раньше, о чём свидетельствует дата написания рассказа.
8. Шостаковский П. А. – (1851-1917), его имя встречается в «Комических рекламх и объявлениях» (1882), «Осколках московской жизни» (1883-19885). Николай Чехов неоднократно изображал Шостаковского на своих рисунках.
 9. Диез – знак альтерации, обозначающий повышение стоящей справа от него ноты на один полутон.
 10. Петербургская консерватория была открыта в 1862 году, Московская – в 1866 году, состав обучающейся молодежи постоянно демократизировался (интеллигенция, чиновничество). Если раньше музыкальное образование было привилегией дворянства, то теперь музыке учили подрастающее поколение купцы, чиновники, мещане.
 11. Не случайно Чехов, как вспоминал уже гораздо позже А. И. Куприн, молодым писателям советовал «набираться слов и оборотов», сам «неустанно работал над собой, обогащая свой прелестный, разнообразный язык отовсюду: из разговоров, из словарей, из каталогов, из ученых сочинений, из священных книг. Запас слов у этого молчаливого человека был необычайно громаден» [Куприн 1960:562-563].
 12. Контральто (ит. *contralto*) – самый низкий женский голос.
 13. *Crescendo* (крещендо) – обозначение динамики: постепенное усиление громкости.
 14. *Piano* (пиано) – тихо.
 15. *Fortissimo* (фортиссимо) – очень громко.
 16. Мотив – часть мелодии, имеющая самостоятельное выразительное значение; группа звуков, мелодия, объединённая вокруг одного акцента – ударения. В общераспространённом значении – напев, мелодия.
 17. Аккомпанемент – (фр. *accompagnement* – сопровождение) – музыкальный фон к основной мелодии, имеющий в произведении второстепенное значение.
 18. Интродукция (лат. *Introductio* – введение) – 1. Небольших размеров оперная увертюра, непосредственно вводящая в действие. 2. Начальный раздел какой-либо пьесы, обладающий своим темпом и характером музыки.
 19. Либретто (ит. *libretto* – тетрадка, книжечка) – полный литературный текст оперы, оперетты; словесное изложение содержания балета.
 20. В письме к Н. М. Ежову 28 января 1890 г. из Петербурга замечает: «Читайте побольше; Вам нужно поработать над своим языком, который грешит у Вас грубоватостью и вычурностью – другими словами, Вам надо воспитать в себе вкус к хорошему языку, как воспитывают в себе вкус к гравюрам, хорошей музыке и т. п. Читайте побольше серьезных книг, где язык строже и дисциплинированнее, чем в беллетристике. Кстати же запаситесь и знаниями, которые не лишни для писателя» (П IV, 11-12). Знания из области музыки для Чехов оказались совсем не лишни.

Литература

- Куприн А. И. Памяти Чехова // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 562 – 563.
- Миньона: Музыка в русской прозе: вторая половина XIX века.: Сборник / Авт. послесл. и коммент. М. П. Рахманова. М., 1991. 317.
- Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973–1982.
- Россоломо Г. И. Воспоминания о Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 661 – 673.
- Семёнов С. Т. О встречах с А. П. Чеховым // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 364 – 371.

- С-ой А. А. П. Чехов – певчий. – Материал для его биографа // Вестник Европы. Книга 10-я. Октябрь. 1907. С. 825 – 834.
- Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. Вступ. ст. Е. З. Балабановича. М.: Московский рабочий, 1960. – 351.

Иванова Наталья Фёдоровна – кандидат филологических наук, доцент, руководитель научно-образовательного Центра литературоведения, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, член Чеховской комиссии РАН;

Natalia F. Ivanova – PhD in Philology, Head of Scientific and Educational Center for Literary Studies of Novgorod State University named after Yaroslav the Wise, member of the Chekhov Commission of the Russian Academy of Sciences;

Contact details / Dane kontaktowe:

Иванова Наталья Федоровна – 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41

ЗАКОЛДОВАННЫЙ КРУГ: О ВАРЬИРОВАНИИ ОДНОГО ЧЕХОВСКОГО ШАБЛОНА

Елена Александровна Иваньшина

Россия, Воронеж
sergiencou@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается сюжетообразующий потенциал инвариантного чеховского шаблона, в котором задействованы парные персонажи — доктор и следователь. На примере нескольких текстов («Perpetuum mobile», «По делам службы», «Драма на охоте», «Следователь», «Палата №6») прослеживается, как работает этот шаблон в разных жанровых контекстах (романтическая новелла, святочный рассказ, детективная повесть) и как эти контексты пересекаются друг с другом. Общими для рассматриваемого ситуативного шаблона являются мотивы предчувствия и заколдованного круга, которые заряжены неоднозначной модальностью и пересекаются с мотивом театральности, который, в свою очередь, связан с профессиональной рефлексией, объединяющей фигуры врача, следователя и писателя. Особое внимание уделяется повести «Драма на охоте», которая актуализируется как метатекст, в котором — на фоне удвоения системы персонажей — образуется дополнительное смысловое измерение охоты как нарративной стратегии. Итоговыми текстами рассматриваемой группы можно считать рассказы «По делам службы» и «Палата №6», в которых через актуализированный мотивный комплекс осмысливается чувство долга и профессиональной вины.

Ключевые слова: мотивный комплекс, доктор, следователь, предчувствие, охота, заколдованный круг, театральность.

THE VICIOUS CIRCLE: ABOUT THE VARIATION OF ONE CHEKHOV TEMPLATE

Elena Alexandrovna Ivanshina

Russia, Voronezh
sergiencou@yandex.ru

Abstract. The article considers the plot-forming potential of the invariant Chekhov pattern, which involves paired characters—the doctor and the investigator. Using the example of several texts ("Perpetuum mobile", "On Duty", "Drama on the hunt", "Investigator", "Ward No. 6"), we can see how this template works in different genre contexts (romantic novel, Christmas story, detective story) and how these contexts intersect with each other. Common to consider situational template are the motives of feeling and the vicious circle, which charged a mixed modality and intersect with the motive of theatricality, which, in turn, is associated with professional reflection, combining figure of the doctor, investigator and writer. Special attention is paid to the story "Drama on the Hunt", which is updated as a metatext, in which — against the background of the doubling of the character system—an additional semantic dimension of hunting as a narrative strategy is formed. The final texts of the group under consideration can be considered the stories "On Service Matters" and "Ward No. 6", in which a sense of duty and professional guilt is comprehended through an updated motivational complex.

Keywords: motivic complex, doctor, investigator, premonition, hunting, vicious circle, theatricality

Как известно, Чехов – мастер комбинаторики, в художественной системе которого за нюансы смыслопорождения отвечают не отдельные мотивы, а мотивные комплексы, образующие как бы готовый сюжетный геном, способный разворачиваться в разных направлениях, варьироваться и «расти» по принципу гипертекста, связываясь с другими комплексами. Мотивный комплекс – инвариантное смысловое сращение, которое позволяет связывать тексты разной степени отдаленности [1]. В мотивном комплексе всегда будут определяться «ядерные» и периферийные мотивы, но в зависимости от широты привлекаемого чеховского материала и обнаружения новых вариантов искомого мотивного комплекса центр и периферия будут перераспределяться: зачастую мотивы, которые кажутся периферийными, обнаруживаются в смежных мотивных комплексах и за счёт собственных семантических связей выводят к менее очевидным контекстам, которые могут разрушать интерпретационные ожидания. При этом валентность мотива возрастает и происходит его смысловая перекодировка. Другими словами, различные чеховские тексты интерпретируют друг друга. Сочетаемость мотивов, их взаимная обусловленность и связанность у Чехова – аспект, который далёк от исчерпанности. Зачастую тот мотив, который воспринимается как «ядерный», является ситуативным шаблоном, запускающим колесо фабулы, а за разработку смыслов отвечают те детали, которые кажутся несущественными, «позиционными» [2]. Покажем это на примере одного ситуативного шаблона.

В чеховских рассказах несколько раз встречается пара: доктор и судебный следователь, едущие на вскрытие. Такова исходная ситуация рассказа «**Perpetuum mobile**» (1884). По дороге следователь предлагает заночевать у отставного генерала Ежова, где их ждёт ужин и симпатичная вдовушка, которая жалуется доктору на бессонницу и намекает, что будет ждать его ночью у себя в комнате. «Вы на вскрытие едете? – начала хорошенькая вдовушка. – Вскрывать мертвеца? Ах! Какую надо иметь силу воли, какой железный характер, чтобы не морщась, не мигнув глазом, заносить нож и вонзать его по рукоятку в тело бездыханного человека. Я, знаете ли, благоговею перед докторами» [С II, 324-325]. Доктор не понимает намёков, зато их хорошо понимает следователь, который сам хочет воспользоваться бессонницей вдовы. Доктор пытается потушить пыл следователя и не пустить его к вдове. Разгорается ссора, которая в романтическом сюжете непременно переросла бы в дуэль: доктор ведёт себя так, как будто он защищает честь женщины, а следователь в ответ оскорбляет его, называя канальей. Однако вместо того, чтобы вызвать обидчика на поединок, как это было бы в жанре романтической новеллы, доктор говорит следователю, что не может оставаться с ним в одном доме и уезжает, а так как своих лошадей у следователя нет, то он тоже уезжает с доктором. Ничего более нелепого и представить себе нельзя. Через три дня, когда душевное равновесие доктора восстанавливается, к нему домой приезжает всё тот же следователь. Происходит примирение, и, выпив квасу, парочка сно-

ва отправляется на вскрытие всё того же унтер-офицерского трупа. Однако по дороге, возле трактира, они видят генеральскую тройку и не могут проехать мимо, не повидавшись со старыми знакомыми. «На вскрытие всё ездим, да никак не доедем. В заколдованный круг попали <...>», – отвечают они на вопрос Ежова о цели их поездки [С II, 329]. Оказывается, что и сам Ежов попал в тот же «заколдованный круг»: он со своим приятелем, прокурором, третий день не может доехать до съезда. Начавшаяся карточная игра, наличие женщины и приезд исправника обещают, что и вскрытие, и съезд будут ждать ещё какое-то время.

В рассказе пародируются шаблоны романтической новеллы. Меланхолический доктор одержим предчувствиями. «Меня гнетет какое-то странное, тяжелое предчувствие. Вот-вот, кажется мне, стрясется надо мной какое-то несчастье. А я верю в предчувствия и... жду. Всё может случиться. Трупное заражение... смерть любимого существа...» [С II, 323] – эти опасения он повторяет дважды, как заученную роль. Однако предчувствия не сбываются, как не сбывается ожидаемая дуэль. Ситуация грозит дурной бесконечностью. И предчувствия, и заколдованный круг, и страстная вдова, и дуэль, и ожидающий вскрытия труп – всё это оказывается виртуальным романтическим реквизитом, подсвечивающим банальную прозу жизни. Особенность рассказа в том, что в нём ничего не происходит, служебная ситуация, обязательными элементами которой являются доктор, судебный следователь и ожидающийся вскрытия труп, не завершается. Сюжет рассказа построен как минус-приём: нагнетание романтических мотивов разрешается в анти-романтическом духе. Однако можно рассматривать «**Perpetuum mobile**» как двигатель, запускающий серию сюжетов с тем же кругом участников, как «колесо» последующих фабул. Собственно это и есть ситуативный шаблон.

В романтической новелле труп, не дождавшись освидетельствования, нашёл бы случай напомнить о себе, например, явился бы меланхолическому доктору во сне. Подобное происходит в рассказе «**По делам службы**» (1899), но не с доктором. Снова та же ситуация: доктор и судебный следователь едут на вскрытие. Умерший – земский страховой агент, застрелившийся в земской избе. Вскрытие необходимо, чтобы исключить убийство. С момента смерти идёт третья ночь («Народ очень беспокоится, ваше высокоблагородие, уж третью ночь не спят» [С X, 87] – говорит встречающий приехавших сотский). Дополнительным обстоятельством, удлинившим дорогу врачу и следователю, здесь становится метель, которая берёт на себя функцию «заколдованного круга»: «По дороге их захватила метель, они долго кружили и приехали к месту не в полдень, как хотели, а только к вечеру, когда уже было темно» [С X, 86]. Приехавшим предстоит заночевать в избе по соседству с мёртвым телом, и эта перспектива, разумеется, не может их радовать. Доктор в досаде упрекает покойника: «Стреляться в земской избе – как это бестактно!» [С X, 87]. Завязывается разговор о самоубийцах. Доктор резонирует,

потом уезжает ночевать к знакомому за три версты. Пока он отсутствует, следователь выслушивает рассказ сотского Ильи Лошадина и вспоминает, при каких обстоятельствах видел покойного Лесницкого. Илья Лошадин — «свёрнутый» в имя персонажа лошадиный мотив (Илья — имя пророка, правящего лошадьми), который вместе с неожиданным воспоминанием о том времени, когда застрелившийся был жив (аналог путешествия сквозь время), метелью и сновидением, в котором следователь видит покойника (вместе с сотским Лошадиным) позволяют видеть в рассказе святочный сюжет. Неслучайно в рассказе Лошадина о службе здесь упоминается Пасха (симметричный праздник): «У людей праздник, а я всё хожу. На дворе Святая, в церквах звон, Христос воскрес, а я с сумкой» [С X, 89]. Сотский становится своеобразным духом Рождества: он будит совесть следователя и вызывает в нём приступ гуманности, который уравнивает живых и мёртвых, конных и пеших, занимающих высокое и низкое положение в служебной иерархии.

Сначала следователь тешит себя мыслью, что когда-нибудь вырвется из этих мест в Москву, где настоящие люди живут настоящей жизнью. Под вой метели он засыпает, но его будит доктор, который приехал забрать его с собой на ночлег. Однако и в уютном доме, вдали от покойника, следователь не может заснуть: впечатления дня связываются у него одной общей идеей, и он видит сон, в котором покойник и сотский идут в метели, неся на себе тяжесть не только своей, но и его жизни: «Старик был похож на колдуна в опере, и оба в самом деле пели, точно в театре: — Мы идем, мы идем, мы идем... Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей... Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у! Мы идем, мы идем, мы идем...» [С X, 99]. Сотский, который и в обыденной жизни является связным, во сне связывает следователя с покойным; явление покойника с сотским театрально, неслучайно здесь появляется сравнение с оперой. Оперный мотив возникает и во второй части рассказа, которая развивается в доме Тауница, дочери которого исполняют перед гостями дуэт из «Пиковой дамы». Участвуя в домашнем весельи у Тауница, следователь не верит сказочному превращению, которое возможно «на протяжении каких-нибудь трех верст, одного часа» и думает: «не сон ли всё это?» [С X, 97]. Ещё на сутки из-за погоды доктор и следователь задерживаются в гостях, а потом едут на вскрытие, которого, как благодеяния, ожидают крестьяне, всё это время не спящие из-за страха перед находящимся поблизости мертвецом.

Ту же пару персонажей мы видим и в более ранней «Драме на охоте» (1884). «Очень хороший малый», — говорит о докторе Вознесенском его приятель, следователь Зиновьев. Однако о самом следователе сказать такого нельзя. Двое приятелей следователя — кутила-граф Карнеев и доктор Вознесенский — как две стороны его натуры, о которой доктор говорит так: «Дай бог, чтоб я заблуждался, но мне кажется, что вы немножко психопат. У вас иногда, вопреки воле и направлению

вашей хорошей натуры, вырываются такие желания и поступки, что все знающие вас за порядочного человека становятся в тупик... Диву даешься, как это ваши высоконравственные принципы, которые я имею честь знать, могут уживаться с теми вашими внезапными побуждениями, которые в исходе дают кричащую мерзость!» [С III, 299]. Доктор оказывается абсолютно прав. Взывая к лучшим чувствам своего друга, уговаривая его жениться на Наденьке Калининой, он до конца остаётся в неведении, что его друг, судебный следователь, – убийца Оленьки Урбениной, тело которой они вскрывают.

Мотив «двое в одном» проявляется и в раздвоении следователя на персонажа своей повести (Зиновьев) и её автора (Камышев). Главное качество, объединяющее эти две фигуры – лживость, проявляющаяся через театральность поведения. Актёрство в контексте данной повести становится синонимом лжи. «Убийца вы и есть <...> и даже скрыть этого не можете: в романе проврались, да и сейчас плохо актерствуете» [С III, 40], – говорит Камышеву прочитавший его повесть редактор. В повести Камышева его автореферентный персонаж – Зиновьев – актёрство приписывает Урбенину, который становится во всей этой истории козлом отпущения. Написание бывшим следователем повести об убийстве – с одной стороны, создание себе своеобразного алиби, с другой стороны – признание вины, так как подлинный убийца здесь вычисляется. Очень точно пишет о мотивах камышева Р. Назиров: «Пером Камышева водило тщеславие, он хвастливый преступник, *fanfaron de vice*, как говорят французы, он хотел бы и похвастаться своим злодеянием, и не дать себя поймать. <...> Рукопись Камышева – фальшивая исповедь. Эту форму позже использовала Агата Кристи» [Назиров 2005: 165]. Роль подлинного следователя здесь выпадает редактору, которому Камышев приносит свою вещь, и в этой роли он подобен Порфирию Петровичу из «Преступления и наказания», с той разницей, что Порфирий вычислил убийцу заранее, а редактор становится следователем поневоле («Мне казалось, что я, не судебный следователь и еще того менее не присяжный психолог, открыл страшную тайну одного человека, тайну, до которой мне не было никакого дела... Я ходил по террасе и убеждал себя не верить своему открытию... [С III, 245-246]). Однако тот же редактор оказывается не только в роли следователя, но и в роли психолога, так как медицинский аспект рассказанной истории не менее важен, чем уголовный. Главный герой «Драмы на охоте» напоминает стивенсоновского Джекила и Хайда: когда он психопат, он способен на самые страшные поступки, о которых в светлой фазе как будто бы забывает. Однако повесть Стивенсона появится чуть позже чеховской «Драмы на охоте» (в Лондоне она впервые будет опубликована в 1886 году). Кроме того, чеховская пара «доктор – следователь» напоминает знаменитую пару «Холмс – Уотсон», с которой читатель – не только русский, но и английский – познакомится позже.

О «Драме на охоте» написано немало: в ней справедливо видят множество литературных аллюзий [Назиров 2005], в частности, пародию

на детективный роман (эти адреса — Габорио, Шкляревский — названы самим пишущим, то есть Камышевым) [Кибальник 2017] и на Достоевского [Назирова 2005, Кибальник 2015]. Но можно смотреть на «Драму на охоте» и шире — как на метатекстуальную новеллу, в которой дезавуируется литературная «кухня». При такой переакцентировке основное внимание будет направлено не на вопрос «Кто убил?!», а на соотношение события и рассказа о нём, драмы-происшествия и драмы-текста. В этом случае роль следователя отводится не только редактору, но и читателю. Неслучайно чтение становится в «Драме на охоте» частью изображаемой реальности: читающими персонажами здесь показаны и слуга следователя Поликарп, и Оленька, и граф. Проекцией за-текстового читателя, чувства которого якобы щадит Камышев, является его друг доктор Вознесенский. Однако именно доктор знает о следователе то, о чём не догадываются другие — о тайне его природы, о её темной стороне.

Самое интересное в «Драме на охоте» — как играет Камышев с читателем, как формирует его ожидания, как в этой игре он использует литературные шаблоны, о которых сам говорит редактору: «Повесть моя написана по шаблону бывших судебных следователей, но... в ней вы найдете быль, правду... Всё, что в ней изображено, всё от крышки до крышки происходило на моих глазах... Я был и очевидцем и даже действующим лицом» [С III, 244].

У автора «Драмы на охоте» шаблонов больше, чем у его героя. Но в каком-то — разумеется, сугубо литературном — смысле Камышев — авторский двойник. Двойничество Камышева и Зиновьева удваивается двойничеством Камышева и автора. Жизнь Зиновьева как изображенного двойника в написанном им романе подобна охоте; охота здесь — метафора вожделения, высвобождения инстинктов, которые в другое время вуалируются чрезмерной театрализацией поведения; зайцы — Оленька Урбенина и Наденька Калинина; но и зайцы являются ловцами: женщины расставляют сети на мужчин.

Страгия автора по отношению к читателю тоже может быть интерпретирована как охота: если в процессе жизни-охоты мы наблюдаем, как мужчины охотятся на женщин, а женщины на мужчин, то в процессе нарративной охоты «дичью» становится читатель, для которого с самых первых фраз расставляются приманки и ловушки. К таким ловушкам относятся многократно упоминаемые предчувствия и приметы, расставленные в рассказе с подчеркнутой театральностью. Чего стоит одна только первая фраза, с которой начинается повесть Камышева: «Муж убил свою жену! Ах, как вы глупы! Дайте же мне наконец сахару!» [С III, 246]. Эта реплика будет затем много раз повторена попугаем Иваном Демьянычем, который в финале будет застрелен Зиновьевым, став его четвёртой серийной жертвой (до этого были ударенный веслом по голове — не насмерть — мужик Иван Осипов, кулик и Оленька). Попугай в рассказанной истории становится псевдорезонёром и как бы сообщником Камышева; это ещё один — пародий-

ный — двойник Камышева-нарратора, который, будучи преступником, боится разными «уликами», которые он — руками Зиновьева — подсовывает невиновным, в том числе Урбенину, ревность которого он разыгрывает как один из козырей. Весь рассказ Зиновьева раскручивается как случившееся предсказание попугая, и в финале Зиновьев предъявляет Урбенину обвинение, которое превращает попугая в пророка. Так замыкается один круг.

В финале большой повести, включающей разбор рукописи редактором, обвинение в убийстве переадресуется Камышеву. Замыкается второй круг. Такая переадресация имеет литературный смысл: убийцей объявляется автор. Охота становится метатропом, объединяющим изображаемые события и событие рассказывания. Это заставляет нас по-новому посмотреть на сюжеты, в мотивный комплекс которых входит охота, но это уже предмет отдельного разговора.

Несколько в другом ракурсе следователь-убийца предстёт в рассказе «**Следователь**» (1887). «Уездный врач и судебный следователь ехали в один хороший весенний полдень на вскрытие» [С VI, 186], — так остроумно начинается рассказ, и это нарративное остроумие уже само по себе становится предвестником. Только на сей раз о предчувствиях размышляет следователь: «В природе есть очень много загадочного и темного, но и в обыденной жизни, доктор, часто приходится наталкиваться на явления, которые решительно не поддаются объяснению. Так, я знаю несколько загадочных, странных смертей, причину которых возьмётся объяснить только спириты и мистики, человек же со свежей головой в недоумении развеет руками и только. Например, я знаю одну очень интеллигентную даму, которая предсказала себе смерть и умерла без всякой видимой причины именно в назначенный ей день. Сказала, что умрет тогда-то, и умерла» [С VI, 186]. Доктор возражает: по его мнению, нет действия без причины. Он предполагает, что женщина умерла не от предчувствия, а от отравления морфием, а причину отравления он видит в измене мужа. Вопросы, которые доктор задаёт следователю, продиктованы здравым смыслом. Логика вопросов проявляет мотивы самоубийства женщины, которых следователь не хотел видеть раньше, потому что женщина была его женой. Врач становится здесь на позицию следователя, он «вскрывает» — за неимением трупа — истинные мотивы поступка «предсказательницы», и итог расследования действует на виновника самоубийства отравляюще. Ему удобней было бы думать, что «крайний» в этой истории не он («Мне и в голову не приходила мысль о такой возможности... Да и к тому же... он не так уж виноват, как кажется... Изменил как-то странно, сам того не желая» [С VI, 189]), а пресловутое предчувствие, которым жена прикрывала готовящуюся месть. Логика вопросов доктора — логика совести следователя, которая постепенно просыпается («Боже мой, если ваше предположение справедливо, то ведь это... это жестоко, бесчеловечно! Отравила себя, чтобы казнить этим другого! Да разве грех так велик! Ах, боже мой! И к чему вы мне подарили эту проклятую

мысль, доктор!» [С VI, 190]) и в конце концов приводит к признанию («Это я рассказывал вам про свою жену, про себя. О, боже мой! Ну, я виноват, я оскорбил, но неужели умереть легче, чем простить! Вот уж именно бабья логика, жестокая, немилосердная логика. О, она и тогда при жизни была жестокой! Теперь я припоминаю! Теперь для меня всё ясно!» [С VI, 190]). Но оправдываться ему не перед кем: право последнего слова оставила за собой умершая жена.

Поведение жены, которое анализирует доктор, подобно поведению рассказывающего свою историю Камышева. Врач же в этом рассказе подобен редактору в «Драме на охоте»: он тоже оказывается невольно втянутым в чужую тайну и разгадывает её. Рассказ следователя — аналог повести Камышева, который рассказывает о сбывшемся предчувствии одной женщины (вокруг Оленьки в повести намеренно выстраивается «навес» из предчувствий). В обоих случаях следователи утаивают правду и создают себе алиби, так как оба являются и ощущают себя убийцами. При этом оба рассказчика собственных историй прикрываются литературным шаблоном: разница в том, что в «Следователе» это шаблон романтической новеллы, тогда как в «Драме на охоте» в качестве шаблона названы Габорио и Шкляревский, а граф в письме называет своего приятеля Лекоком [С III, 249].

В заколдованный круг попадает и доктор Рагин. «Болезнь моя только в том, что за двадцать лет я нашел во всем городе одного только умного человека, да и тот сумасшедший. Болезни нет никакой, а просто я попал в заколдованный круг, из которого нет выхода» [С VIII, 118]. О заколдованном круге Рагин упоминает трижды. В «Палате № 6» (1892) заколдованный круг — жизнь, которую резонёрствующий Рагин называет ловушкой, или система, изолирующая нарушителей правил. Сначала доктор Рагин является элементом этой системы, потом она «переваривает» его как несоответствующего занимаемому месту (лишает места и изолирует). Доктор Рагин — лишний человек в системе, потому что он не верит в её действенность и разрушает её изнутри, уклоняясь от исполнения своего профессионального долга. Доктор выбирает для себя позицию философа-резонёра, отстраняясь от исполнения профессиональных обязанностей и проповедуя, что не имеет значения, где жить: на свободе, в тюрьме или в палате № 6. Но когда мир сужается для него до размеров палаты, его резонёрская теория не выдерживает проверки реальностью. Как ни странно это прозвучит, но доктор Рагин подобен здесь — как псевдорезонёр — застреленному хозяином попугаю Ивану Демьянычу из «Драмы на охоте». Сумасшедший Громов — проснувшаяся совесть доктора, которую он случайно находит в качестве единственного приятного собеседника, но доводов которой не хочет принимать на свой счёт. Между тем его уклонение от своих профессиональных обязанностей достигает у Рагина крайней степени: его пациенты совсем его не интересуют, включая Громова, в палату к которому Рагин ходит как в театр. В прошлом Громов — судебный пристав и губернский секретарь. Эта пара персонажей похожа

на едущих на вскрытие доктора и судебного следователя. Кроме того, это чеховский вариант *горя от ума*.

Между всеми названными текстами существует связь, эксплицированная в мотивном комплексе, едва намеченном в рассказе **«Perpetuum mobile»** (1884): в этот комплекс входят мотивы заколдованного круга и предчувствия. Финальным рассказом в этой «серии» является хронологически самый поздний рассказ **«По делам службы»** (1899). Между этими «крайними» текстами в том же смысловом поле службы расположены **«Драма на охоте»** (1884), **«Следователь»** (1887) и **«Палата №6»** (1892). В рамках этой конфигурации ставится вопрос о профессиональном долге, в рефлексию о котором втянуты доктор, писатель и следователь — персонажи, представляющие различные авторские ипостаси. Внутри этого смыслового поля за счёт варьирования одних и тех же мотивов содаётся напряжение, деформирующее «втянутых» в него персонажей: они меняются ролями, отклоняются от заданной автором нравственной траектории, но сама траектория, подобно заколдованному кругу, остаётся неизменной.

Примечания

1. Для сравнения см. определение М. Б. Лоскутниковой: «Мотивный комплекс — телеологически выверенная автором совокупность значимых для него тем, как правило, лексически маркированных <...> Особенностью чеховских мотивных комплексов является их окрашенность разнооттеночной драматической иронией [Лоскутникова 2020 : 21].
2. О позиционном стиле, который является противоположностью композиционного, см.: [Зубарева 2020].

Литература

- Зубарева В. К. Позиционный стиль Чехова и школа Захарьина // Inskrypcje. Półrocznik, R. VIII 2020, z. 1 (14), pp. 15-20.
- Кибальник С. А. Чехов и русская классика: Проблемы интертекста. Статьи, очерки, заметки. С-Пб., 2015.
- Кибальник С. А. «Судебный следователь» в русской детективной литературе 1860-1880-х гг. От Александра Шкляревского до Чехова // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т.22. №3. С. 384-397.
- Лоскутникова М. Б. Система мотивов в рассказе Чехова «Бабье царство» (в контексте изображения женских характеров в прозаических произведениях писателя второй половины 1880-х — начала 1900-х годов) // Inskrypcje. Półrocznik, R. VIII 2020, z. 1 (14), pp. 21-31.
- Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа, 2005. С. 159-168.

Иваньшина Елена Александровна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы, Воронежский государственный педагогический университет.

Ivanshina Elena – doctor of philology, associate professor, professor of the Department of theory, history and method of studying Russian and Literature Voronezh State Pedagogical University

Contact details / Dane kontaktowe:

Иваньшина Елена Александровна – 394068, Россия, г. Воронеж, Московский проспект, д. 100, кв. 255.
Ivanshina Elena – 394068, Russia, Voronezh, Moskovskiy prospekt, 100, ap. 255.

КАРУСЕЛЬ ВСЕЯ РУСИ (к вопросу о парадигме купли-продажи в пьесе А.П. Чехова «Вишнёвый сад»)

Вера Кимовна Зубарева
США, Филадельфия
vera@ulita.net

Аннотация. Статья обращается к метафоре ярмарки с её спецификой отношений как основному принципу, формирующему действие в «Вишневом саде». Анализируя метафору купли-продажи, автор показывает, как система ярмарочных отношений становится механизмом, управляющим действием в пьесе и отвечающим за отношения персонажей, их поведение, психологию и принятие решений. В свете балаганно-ярмарочных отношений исследуются все уровни взаимодействий в пьесе, начиная от второстепенных и заканчивая главными действующими лицами. Прилагая системную методологию, автор выстраивает сеть аллюзий, связанных с метафорой купли-продажи, отголоски которой содержатся и в этимологии имён некоторых действующих лиц. Показано, что обращение Чехова к системе отношений ярмарочного типа, в основе которой лежит отсутствие ответственности продавца перед покупателем, является предостережением писателя, видевшего назревающие опасные тенденции в России конца 19-начала 20 века, тенденции разрушительного характера, способствующие дальнейшему коллапсу страны, теряющей свои исконные ценности и культуру.

Ключевые слова: вишнёвый сад, Чехов, ярмарка, балаган

CAROUSEL OF ALL RUSSIA (on the question of the paradigm of purchase and sale in the play by A. P. Chekhov „The Cherry Orchard”)

Вера Кимовна Зубарева
США, Филадельфия
vera@ulita.net

Abstract. The article refers to a metaphor of fair market as a main principle structuring *Cherry Orchard*. Author shows how the metaphor of buying and selling becomes a ruling mechanism determining characters' relationship, their behavior, psychology and decision making. In light of fair market she explores all levels of communication in the play starting from minor and ending with major characters. Applying systems methodology, she discovers a network of allusions pertaining to the concept of buying and selling revealed even through etymology of characters' names. Author claims that the analogy to fair market mentality that requires no responsibility from buyers and sellers serves to reveal Chekhov's attitude toward some dangerous tendencies he observed in Russia in the end of 19th and the beginning of 20th century, the tendencies that would impoverish the country and make it collapse in the future in case people choose to continue stripping their motherland from her values and culture.

Keywords: cherry orchard, Chekhov, fair market, street theater

Литература о «Вишнёвом саде» достаточно обширна и включает отклики театральных деятелей [1], критиков чеховского времени [2], а также труды литературоведов, занимающихся психологией творчества [3], поэтикой [4] и вопросами жанра [5]. Во избежание повторений

и перепевов, вся эта информация, являющаяся базовой и доступной в других источниках, опускается в данной статье. Также я не буду здесь касаться трактовки жанра чеховской комедии как комедии нового типа, поскольку эта часть была достаточно полно освещена в моих статьях и монографиях [6]. Задача предлагаемой работы – остановиться на тех моментах, которые не обсуждались в литературоведении, а именно: на имплицитной парадигме ярмарочного действия, скрепляющей не только сюжет, но и отношения между действующими лицами, логику их поведения, психологию и принятие решений. Всё это должно послужить более цельному представлению о диагнозе общества, поставленном Чеховым-драматургом.

То, что речь в пьесе идёт о судьбе России, ясно уже из реплики Трофимова «Вся Россия наш сад». Не то что бы мы принимали речи Трофимова всерьёз, но его неуместно патетическое заявление неожиданно заставляет поставить знак равенства в этом метафорическом уравнении и содрогнуться при мысли о том, что Россию могут не только вырубить, но и заселить впоследствии «дачниками», что бы под этим словом ни понималось. Если Чехов так не думал (что весьма сомнительно), то так подумал каждый, кто это услышал и сопоставил с энтузиазмом Лопихина, воскликнувшего в запале: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» [С 13, 240].

Ирония в том, что пишет Чехов о грядущих переменах в терминах купли-продажи. «Экономика здесь объясняет смысл трагедии больше, чем что-либо иное», – отмечает С. Сендерович, ссылаясь на М. Шмелёва, обозначившего экономическую канву пьесы. – «Перед нами своеобразная экономическая трагедия. Она объясняется взглядом Чехова на самого себя. То, что Чехов говорит о лопихинском плане преобразования вишневого сада, представляет собой в экономических терминах параллель к тому, что он сам – согласно его собственному пониманию – сделал в русской литературе» [Сендерович 2007: URL]. В задачу статьи не входит разбирать эту параллель. Достаточно будет упомянуть чеховское предостережение: «Если Вам подают кофе, то не старайтесь искать в нем пива. Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно Вас благодарю» [П 3, 266].

В данном случае нас интересует «экономический» аспект пьесы, а точнее – специфика этого аспекта, которая вытекает из имплицитной системы отношений между действующими лицами. Естественно, эта часть не присутствует в экономическом анализе Михаила Шмелёва, определившего «Вишнёвый сад» как пьесу «о собственности, которая меняет владельцев» [Шмелев 1990: 25]. Как в трактовке многих чеховедов, Лопихин у него «умелый хозяин», и стиль у этого героя «деловой», и руководит им «здоровый смысл» [Шмелев 1990: 25]. Только все эти, казалось бы, очевидные выводы меняют свой знак на обратный при обращении к специфике происходящего.

Прежде всего, если уж кто и непрактичен в пьесе, то это Лопехин, по разумению которого дачники могут способствовать возрождению вишневого сада. «Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десяatine он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» [С. 13, 206]. Даже и не очень проницательный, но достаточно опытный *русский* читатель понимает, что подобная перемена может скорее *не* случиться, чем «случиться» (американской аудитории эту часть требуется разъяснять подробнее). Ставка на хозяйственного русского дачника конца XIX века просто смехотворна. И если этот довод звучит неубедительно, то следует обратиться к серии дачных рассказов Чехова разных лет, в которых с юмором выведены эти праздные существа. Именно в чеховском, а не каком-то другом пространстве должен решаться вопрос о практичности лопехинского проекта с дачниками. Помимо всего, как явствует из чеховских же рассказов, дачный чай отличается по градусу от не дачного, и после подобного «чаепития» можно вырастить только бурьяны. Иными словами, Лопехин сумел накопить денег на покупку имения, встать на ноги. Что же до его деловых проектов, то в этом он просто «лопух» (в русском языке – эвфемизм глупца, неудачника).

Но это лишь попутное замечание. Главная специфика этой «экономики» в другом. Речь в пьесе не просто о купле-продаже, а о купле-продаже в системе стихийных балаганно-ярмарочных отношений, формирующих имплицитное пространство «Вишневого сада». Их особенность в том, что ярмарочный продавец не несёт никакой легальной ответственности за свой товар и не заключает никаких договоров с покупателем, что даёт обеим сторонам неконтролируемую свободу действий. На ярмарке царит произвол случая. Каждый волен менять свои решения и отказываться от обещаний. Продажа на ярмарке идёт интуитивно, без предварительного изучения спроса, базируясь на догадке продавца о том, что и как может пойти, и надежде на «авось». Это стихийный мир обретений и потерь, надувательств и развлечений. Он распространяется на всё, хотя непосредственно продажа имения происходит в рамках традиционного, не ярмарочного, рынка. И вот в такое балаганное пространство Чехов погружает усадьбу с вишневым садом, где закручивается карусель судьбы всея Руси.

Балаганно-ярмарочная основа пьесы проглядывает не только в отдельных сценах с Шарлоттой, но и в системе отношений персонажей, а также семантике их имён, в чём-то согласованной с их функцией. Шарлотта становится центральной фигурой в этом имплицитном пространстве. Савелий Сендерович, обращаясь к вопросу «важности» этого персонажа для Чехова, пишет: «В письме к Немировичу-Данченко от 2 ноября 1903 он наставляет: “Шарлотта – роль важная <...> Эта роль г-жи Книппер”. Не правда ли, неожиданность?». Увы, пересмотрев это письмо, я не нашла фразы по поводу «важности» Шарлотты, хотя я уверена, что этот персонаж был важным для Чехова – иначе зачем его вводить в пьесу [7]?

Против того, что роль Шарлотты будет сыграна другой актрисой, Чехов не возражал: «если Мария Петровна согласилась бы играть Шарлотту, то чего же лучше! Я думал об этом, да не смел говорить» [П. 11, 289]. Идея отдать эту роль Муратовой ему меньше нравилась, но в срочной телеграмме Немировичу от 7 ноября 1903 г. он написал: «Шарлотта — Муратова, Аня — Лилина, Варя — Андреева» [П. 11, 301]. А буквально на следующий день пишет Книппер: «Муратова так, в общепитии, бывает смешной; скажи ей, чтобы в Шарлотте она была смешной, это главное» [П. 11, 302].

Разумеется, предлагая поначалу эту роль Книппер, Чехов мыслит, как литератор, а не режиссёр – Шарлотта в тексте может быть несущей конструкцией, а на сцене она всё равно останется второстепенным персонажем, даже если закрутить вокруг неё балаганно-ярмарочное действие. Возможно, Книппер и сумела бы переключить внимание на свою героиню, заставив Станиславского создать атмосферу ярмарки, но Станиславский пошёл по традиционному пути, взяв Книппер на роль Раневской, и ярмарочная метафора стала эпизодической, а не скрепляющей.

Фокусы Шарлотты направлены не столько на передачу её собственного мироощущения, сколько на саркастическую оценку мироощущения тех, кто не может или не хочет взглянуть на себя со стороны. Так, обливаясь слезами по прошлому и целуя мебель, Раневская, после продажи сада вдруг радостно признаётся Гаеву: «Нервы мои лучше, это правда. <...> Я сплю хорошо». И вновь уезжает в Париж, как после гибели сына Гриши, когда она оставила единственную дочь Аню на попечение других. Желание покинуть место гибели сына вполне понятно. Иронизировать над ним было бы кощунством. Речь не об этом, а о решении оставить Аню. В начале пьесы мы узнаём от Лопухина, что «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет» [С. 13, 197]. Вычтя пять из семнадцати (возраст Ани), получаем, что Раневская оставила дочь, когда той было всего 12 лет! Но это не смутило Любовь Андреевну и не остановило её – эгоистичное желание внутреннего комфорта заглушило в ней материнский инстинкт.

Раневская, да и Гаев, привязаны исключительно к себе, своим чувствам и эмоциям, которыми они ни за что не поступятся. И имение им тоже в тягость, как бы они по этому поводу не всхлипывали. Это отношение и пародирует Шарлотта в своём последнем фокусе:

Шарлотта (*берет узел, похожий на свернутого ребенка*). Мой ребеночек, бай, бай...

Слышится плач ребенка: «Уа, уа!..»

Замолчи, мой хороший, мой милый мальчик.

«Уа!.. уа!..»

Мне тебя так жалко! (*Бросает узел на место.*) [С XIII, 248].

Шарлотта явно взяла на себя роль шута при короле, разыгрывая эту сценку. Здесь существенно всё – от свёртка в виде ребёнка до «утешения», заканчивающегося желанием поскорей отделаться от родительского бремени. Это о саде, о новом поколении, брошенном на произвол судьбы (и в ответ так же беспечально бросающем все и вся), и конкретно о Раневской, а заодно и Гаеве, и всех тех, кто не умеет любить, не знает привязанностей и не желает ответственности.

Имя «Шарлотта», по-видимому, происходит от чеховского «шарлатанить», перекочевавшего из фельетона «Ярмарка», где оно употребляется в связи со странствующими артистами: «Странствующий артист перестал быть артистом. Ныне он шарлатанит» (С. 1, 252). Шарлотта Ивановна тоже «шарлатанит», поражая доверчивую публику чревоуещанием и другими дешёвыми шутками. Даже её внешний облик – «очень худая» – перекликается с описанием голодных ярмарочных актёров из фельетона. «Артистом» является не она, а Лопахин, у которого «тонкие, нежные пальцы, как у артиста». Этим сравнением он сближен с Шарлоттой, «бродячими актёрами» и закреплён с полем значений чеховской ярмарки, где царит атмосфера обмана, недомолвок и увёрток. «Артист» Лопахин подражателен и в чём-то сродни изнеженной Дуняше, готовой упасть в обморок от дуновения ветра. Идентичны даже некоторые их реплики:

Д у н я ш а . Руки трясутся. Я в обморок упаду [С. 13, 198].

Ср.:

Л о п а х и н . Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду [С. 13, 219].

Оба характера подражают господам, разыгрывают из себя тонкие натуры, стремясь на их место, в их дом, за их стол. «Со свиным рылом в калашный ряд...», – говорит о себе Лопахин. О внутреннем себе. И внутреннее выходит наружу в сцене объявления о покупке имения, где он «топочет ногами» в восторге от такого переворота «низа» и «верха».

Это ирония Чехова по поводу желающих играть роль другой страты, имитирующих её. Это приход квази-интеллигента и квази-господина. Выбор на эту роль Станиславского был глубоко психологичен. Когда Чехов пояснял, что Лопахин «держаться ... должен вполне благопристойно, интеллигентно», он имел в виду *манеру* поведения, которая должна сказаться на манере игры. Заявление же о том, что этот герой «порядочный человек во всех смыслах» оставляет свободу интерпретаций, поскольку, хоть Лопахин и не отъявленный негодяй или злостный лгун, он всё же вводит в заблуждение окружающих, не оправдывая их ожиданий. Вспомним, что он отвечает Раневской по поводу женитьбы на Варе: «Если есть еще время, то я хоть сейчас готов... Покончим сразу – и баста, а без вас я, чувствую, не сделаю предложения». Сказав это, он, по сути, даёт обещание. У дворян это называлось «словом чести». Сомнительно, что Чехов не понимал этого.

Просто порядочность Лопихина – не дворянская, а обывательская, сниженная: раз он не соблазнил Варю, то и не чувствует себя связанным обещанием жениться.

Замещение исконных владельцев сада идёт с параллельным замещением представлений о чести и порядочности, которые становятся материалистичными: не слово чести ставится во главу угла (обещание жениться), а поступок (не соблазнил девицу).

Ярмарка – стихия случая, место, где царит «авось». По этому принципу действующие лица в пьесе делятся на везучих и невезучих. Невезучей на ярмарке невест оказывается Варя, втайне питающая надежды на то, что Лопихин сделает ей предложение. В контексте ярмарки Варя – товар, а Лопихин – покупатель, которому Раневская хочет сбыть товар. Да, «Варя действительно не пара Лопихину» [Катаев 1998: 44], но в данном случае, речь не о совместимости, а элементарной порядочности. Лопихин понимает, что его частые визиты в имение, где живёт незамужняя девушка, и слухи о сватовстве накладывают на него определённые обязательства. Тем не менее, прояснить свои намерения он не собирается. Лопихин ничего не отрицает и ничего не подтверждает касательно планов на будущее – ярмарочная этика освобождает его от всяческих обязательств. И немудрено, что вопреки всем надеждам и чаяниям, за «товаром» «купец» так и не приходит.

Ситуацию купли-не-продажи невест воспроизводит Шарлотта в своём прощальном фокусе с продажей пледа, за которым оказывается то Аня, то Варя. Зрителям предлагается купить «кота в мешке» – это типичный ярмарочный трюк «шарлатанящих» продавцов. Сцена «продажи» девиц – словно облагороженный вариант ярмарочной комедии «Лотерея» («Ещё, господа, разыгрываются у меня две дамы, / Которые вынуты вчера из помойной ямы» [Богатырёв 1975: 496]).

Покупателя на девушек не находится, но есть охотники поглядеть. Это «ярмарочные» зеваки типа Пищика, на которого Шарлотта в конце фокуса «бросает плед», убегая «в залу». Пищик не только искренне поражается ярмарочным трюкам Шарлоты, но и становится объектом ярмарочной фортуны. В четвёртом действии он ошеломляет всех известием о том, что неожиданно разбогател.

Пи щ и к . <...> Событие необычайнейшее. Приехали ко мне англичане и нашли в земле какую-то белую глину... (С. 13, 249)

Покупка земли англичанами, по сути, анекдотична, поскольку белая глина имеется в избытке в Англии – родине белой глины. Подобная сделка не имеет под собой экономических оснований и скорее является знаком ярмарочной рулетки.

Если Пищик – воплощение ярмарочного везения, то Епиходов по кличке «22 несчастья» предстаёт воплощением ярмарочного невезения. Кстати сказать, число 22 присутствует также и в дате продажи

имения, намеченной на 22 августа (из чего следует, что ничего хорошего из продажи не выйдет).

С Епиходовым ассоциируется закат как в прямом, так и в переносном смысле.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . <...> Епиходов идет...

А н я (*задумчиво*). Епиходов идет...

Г а е в . Солнце село, господи.

Т р о ф и м о в . Да. [С. 13, 224]

Как пара, неудачник Епиходов и счастливчик Симеонов-Пищик объединены звуковой символикой: Епиходов, чьи сапоги «сильно скрипят» (С. 13, 198) при ходьбе, ассоциируется со звуком пищика – специального приспособления для ярмарочных представлений. На ярмарочных представлениях кукольник, говорящий за Петрушку, использовал «так называемый пищик, благодаря чему голос становился металлически резким и далеко слышным» [БСЭ 1969: 499].

В роли Петрушки – героя номер один уличных представлений, на значимую роль которого указывали в своих критических статьях Н.А. Некрасов и М. Горький, – выступает, похоже, Петя Трофимов. Его речи проникнуты революционной идеологией и призывами к новой жизни. С Пищиком его связывает отсутствие денег. Обнищавший помещик Пищик, постоянно просящий в займы, озвучивает по-своему нужды «облезлого барина» Пети. При этом оба не теряют надежды на счастливое будущее. Разница в том, что для Пети эта вера основана на идее, мечте нематериального толка; для Пищика же мечта сугубо материальна. В третьем действии они впервые появляются вместе, и у них завязывается любопытный диалог.

Входят в гостиную Пищик и Трофимов.

П и щ и к . Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (*Садится.*) Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... (*Храпит и тотчас же просыпается.*) Так и я... могу только про деньги...

Т р о ф и м о в . А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное.

П и щ и к . Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно... [С. 13, 229]

«Голодная собака» Пищика перекликается здесь с признанием Пети: «Как зима, так я голоден, болен, встревожен, беден, как нищий» (С. 13, 228). Только если Пищик верует в «мясо», то бишь, деньги, то душа Пети в эти периоды полна «неизъяснимых предчувствий» – ожиданием счастья не материального, а идеологического толка. Это две

комедийные крайности заостренного прагматизма и полнейшего идеализма. Оба персонажа в равной степени не понимают роли материальных благ, придавая им то непомерно большое, то непомерно малое значение. Монолог Пищика делает ещё более выпуклым образ купли-продажи, доводя его до значения продажности, поскольку с лошастью ассоциируется сам Пищик. В финальной сцене «лошадь» превращается в балаганного «золотого тельца», к которому деньги притягиваются сами в виде богатых англичан. Вера «только в мясо» – профанный образ веры, скрытый также и в двойной фамилии Симеонова-Пищика, содержащей в себе комбинацию сакраментального (в имени Симеон) и профанного (в балаганном пищике).

С Шарлоттой оживает раешная атмосфера, незаметно проникая в реплики действующих лиц, их поведение и даже имена. В соответствии с раешным описанием Парижа («Во французский город Париж / Приедешь – угоришь» [Богатырёв 1975: 496]) строится рассказ Ани о комнате Раневской Париже, где «накурено, неуютно» [С. 13, 201].

Во втором акте звучит мотив грехопадения в монологе Раневской («О, мои грехи...»), популярный в райках [Крупянская 1954: 397]. В данном контексте, фамилия Раневской ассоциируется с *раиной* (ещё одно имя для райка). С этой же точки зрения можно интерпретировать и фамилию её брата, Гаева, которая созвучна существительному «гаер» [Грачёва 2004: 19]. Дональд Рейфилд решительно отклоняет эту ассоциацию, называя её «неубедительной» и «неадекватной» [Rayfield 1994: 49]. Но в данном случае его коллеги оказались куда проницательнее, уловив чеховскую иронию по поводу шутовства этого пустозвона, обещающего не допустить продажи имения. В контексте ярмарочной поэтики это вполне адекватная ассоциация с дедом-раешником или балаганным дедом, который сближен с гаером по функции шутовства.

Балаганный дед – зазывала, использующий приём обмана публички, «гиперболизированным перечислением чудес и диковинок, якобы имеющих в балагане, с уверением в том, что «заведение» пользуется успехом у зрителей» [Некрылова 1988: 128]. Он выдаёт желаемое за действительное: «Я подошел к одному балагану, откуда выскочил зазывала с криком: “Опять полно! Ей-богу, полно!” Но когда я купил билет и вошел в балаган, балаган оказался пустым» [Богатырёв 1975: 482].

Пустыми оказываются и обещания Гаева, громогласно и с дешёвым пафосом плохого (балаганного) актёра обещающего Ане: «(Кладет в рот леденец.) Честью моей, чем хочешь, клянусь, имение не будет продано!» [С. 13, 213]. Реплика «кладет в рот леденец» добавляет ярмарочный привкус к его речи (ярмарка славилась сладостями и леденцами). Как атрибут ярмарки леденец переводит клятву в профанное пространство, где обещания не имеют серьёзного веса. По тому же принципу строятся и отношения Лопухина с семейством – покупка

имения является тем элементом неожиданности, который лежит в природе ярмарочного механизма.

Как видим, в пьесе налицо все атрибуты балаганного действия, завершающегося весельем, музыкой и танцами. После этого шатёр будет разобран и покупатели и продавцы разбредутся по своим домам в ожидании следующей ярмарки.

Гибель вишнёвого сада в пьесе показана поэтапно. На первой стадии намечаются два типа отношений к саду. Одни персонажи привязаны к нему как к эмблеме, воплощающей культурные и родовые ценности, другие – как объекту, имеющему значимость земельного участка. Особенность этой стадии в том, что здесь намечен разрыв между теми, кто ценит эмблематику, и теми, кто ценит материал. С разрушения эмблематического образа начинается разрушение культуры (как, например, запрет на религиозную символику в публичном пространстве под эгидой веротерпимости). Это прекрасно понималось во все времена идеологами, подготавливающими новой символикой смену идеологий в реальном пространстве [10]. Вбирая в себя «целый круг ассоциативных значений» [Роднянская 2006: 156], эмблематика культурного пространства несёт в себе в сжатой форме всё то, что навсегда связывает с корнями. И это не только «высказывание на символическом языке» [Лотман 1987: 87], но и невысказанное, невербальное, связанное с эмоциональной и культурной памятью, с виртуальным миром грёз, ритмов и мелодий. Забывается многое – даты, информация, подробности, но образ впечатывается навсегда.

Вырубить вишнёвый сад и построить вместо него дачи это всё равно, что вырубить берёзовые рощи и застроить их торговыми центрами. И дело не в смене материальных объектов, а в смене картинки, формирующей ментальность.

Смена эмблематики формирует второй этап, на котором появляется качественно новый тип владельца. Формально он является хозяином, но по сути это *управляющий*. Он обездушивает землю, превращая её в рабыню для своих проектов. Это хозяин типа Варламова из «Степи», чья деятельность хоть и оживляет степь, но усиливает в ней тоску по «певцу». Новый хозяин не может стать певцом ни для степи, ни для вишнёвого сада, ибо степь и сад для него – материальные объекты, не имеющие духовно-этнической ценности.

Лопахин начинает с уничтожения сада, меняя вид усадьбы и превращая её в коммерческое пространство. Этим он, сам того не ведая, подготавливает третий этап – приход тех, кто активно ненавидит весь прежний культурный пласт и намерен разрушить его, начиная с эстетического образа, подменив глубинность отношений плоской идеологией. «Подумайте, Аня», – говорит Петя, «ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...»

[С. 13, 206]. Ирония в том, что у Пети есть желание, но нет возможностей разрушить сад, поэтому он разрушает его прежний эмблематический смысл. Лопяхину эмблематика безразлична, им движут совершенно другие намерения, но сам того не понимая, он расчищает дорогу трофимовым.

И так закручивается карусель всяя Руси...

Примечания

1. См. [Станиславский 1986]
2. Исчерпывающий обзор критики этой пьесы времён Чехова представлен в комментариях к пьесе. См. [С XIII].
3. Критики этого направления подходят к чеховским героям в связи с жизненным и творческим опытом их автора, анализируя, как в них преломляются какие-то стороны самого Чехова. Одной из таких хрестоматийных работ является монография Ричарда Писа [Pease 1983].
4. В этом плане представляют интерес работы по символике «Вишнёвого сада». М.Ч. Ларионова пишет: «Пьеса А.П. Чехова подарила русской литературе один из самых ярких и сложных символических образов – вишнёвый сад. Соединение мифологем древа, вишни, сада и цветения в этом символе образует особое смысловое поле пьесы». [Ларионова 2013: 442] См. также [Жолковский 1996] и др. 5. См. работы С. Сендеровича, Л. Сенелика, статью Галины Рыльковой [Рылькова 2013]
6. См. к примеру мои статьи: [Зубарева 2011] [Зубарева 2014], и др.
7. О Шарлотте в этом письме упоминается дважды – в первый раз в связи с исполнительницей на эту роль, а второй – в связи с манерой игры: «5) Шарлотта — знак вопроса. Помяловой, конечно, нельзя отдавать, Муратова будет, быть может, хороша, но не смешна. Эта роль г-жи Книппер. <...> Шарлотта говорит не на ломаном, а чистом русском языке; лишь изредка она вместо ь в конце слова произносит ъ и прилагательные путает в мужском и женском роде» (П. 11, 293).
8. А.П. Кузичева, обращаясь к фокусу с узлом, пишет: «Образ Раневской таким образом снижается, но не прямо, а путём скрытого сопоставления мироощущений. Гувернантка Шарлотта без роду без племени тайно страдает от того, что у неё нет дома, близких». [Кузичева 2013: 279]
9. Прототипом этой героини принято считать Е. Р. Глассби, гувернантку «в семье родственников К. С. Станиславского, с которой Чехов познакомился в Любимовке» (П. 11, 358). «По словам Станиславского, это было “маленькое худенькое существо, с двумя длинными девичьими косами, в мужском костюме. Благодаря такому соединению не сразу разберешь ее пол, происхождение и возраст. Она обращалась с Антоном Павловичем запанибрата, что очень нравилось писателю. Встречаясь ежедневно, они говорили друг другу ужасную чепуху <...> ловкая гимнастка-англичанка прыгала к нему на плечи и, усевшись на них, здоровалась за Антона Павловича со всеми проходившими мимо них, т. е. снимала шляпу с его головы и кланялась ею, приговаривая на ломаном русском языке, по-клоунски комично: “Здласьте! Здласьте! Здласьте!” При этом она наклоняла голову Чехова в знак приветствия» (С. 13, 487).
10. «Французская революция, как известно, несла с собой мечту избавиться от бремени национальной памяти», - пишут Р. Гальцева и И. Роднянская [Гальцева, Роднянская 2012: 71]. А национальная память цепко связана с эмблемными образами, «картинками», знаменующими фокальные точки национальной культуры. Поэтому борьба за сохранение эмблематики это, по сути, борьба за отстаивание истонченных ценностей. Так, в США в 1940 году был принят закон, по которому запрещается охота на орлеанов. Как известно, белоголовый орлеан является национальным символом Америки. Тем не менее, в 2012 году вышло постановление о том, чтобы разрешить индейским племенам убивать 2 орлеана в год для совершения религиозного ритуала. В 2013 году администрация Обамы решила позволить ветряным фермам уничтожать орлеанов.

Это подняло волну возмущения среди американцев, многие из которых восприняли это как начало идеологического переворота.

Литература

- Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1975.
- Большая советская энциклопедия: в 30 тт. Т. 19. М, 1969.
- Гальцева Р., Роднянская И. SUMMA IDEOLOGIAE: торжество «ложного сознания» в новейшие времена. Критико-аналитическое обозрение западной мысли в свете мировых событий. М., 2012.
- Грачева И.В. Символика имен в рассказе А.П. Чехова «Невеста» и пьесе «Вишневый сад» // Литература в школе. 2004. № 7. С. 18–20.
- Жолковский, А.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приёмы – Текст. // А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. М., 1996.
- ВЗубарева В.К. Чехов – основатель комедии нового типа // Вопросы литературы, М., 2011. № 4. С. 92–123.
- Зубарева В.К. Чеховская комедия нового типа в свете теории предрасположенностей. // Новый филологический вестник, 2014. №3 (30). С. 8–22.
- Катаев В.Б. Сложность простоты: рассказы и пьесы Чехова. М., 1998.
- Крупянская В.Ю. Народный театр // Русское народное поэтическое творчество. М., 1954.
- Кузичева А.П. О жанровом своеобразии «Вишнёвого сада» // «Чеховские чтения в Таганроге: 50 лет». Таганрог, 2013. Т. 1. С. 278–282.
- Ларионова М.Ч. Символика пьесы А.П. Чехова «Вишнёвый сад» // Чеховские чтения в Таганроге: 50 лет. Таганрог, 2013. Т. 1. С. 442–445.
- Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Уч. зап. Тартуского университета. Тр. по знаковым системам 21. Вып. 754. Тарту, 1987. С. 10–21.
- Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л., 1988.
- Роднянская И.Б. Общественный идеал Достоевского // Движение литературы: в 2 т. Т. 1 М., 2006. С.143–163.
- Рылькова Галина. Выход есть: «Вишнёвый сад» в 21-м веке. // The Other Shore: Slavic and East European Culture Abroad, Past and Present. V. 4. 2013. С. 56–76.
- Сендерович С. "Вишневый сад" - последняя шутка Чехова. // Вопросы литературы, М., 2007. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/1/ss14-pr.html>
- Станиславский К.С. А.П. Чехов в художественном театре // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., Художественная литература. 1986. С.373–416.
- Шмелев М. Класс, которого нет, и класс, который будет // Московские новости. 1990. № 8.
- Peace Richard. Chekhov. A Study of the Four Major Plays. New Haven, 1983.
- Rayfield Donald. The Cherry Orchard: Catastrophe and Comedy. New York, 1994.

Зубарева Вера – Ph.D. Пенсильванского университета.

Zubarewa Wera – Ph.D. from the University of Pennsylvania

Contact details / Dane kontaktowe:

Зубарева Вера Кимовна – 255 S. 36th Street Philadelphia PA, 19104, USA

КОНСТРУКЦИЯ ЧЕХОВСКОГО СО-БЫТИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ «ТРИ СЕСТРЫ»)

Валерия Николаевна Иванова

Россия, Самара

tigrel@ya.ru

Аннотация. В статье идёт речь о механизмах формирования образа бытия в пьесе «Три сестры». Выявляются характерные для новой драмы А.П. Чехова особенности поэтики, которые можно описать с использованием понятийного аппарата синергетики. Приводятся примеры реализации этих особенностей в театральных постановках.

Ключевые слова: новая драма, со-бытийность, пространство, синергия, аттрактор.

THE CONSTRUCTION OF CHEKHOV'S CO-EXISTENCE (BASED ON THE PLAY "THREE SISTERS")

Valeria Ivanova

Russia, Samara

tigrel@ya.ru

Abstract. The article deals with the mechanisms of the formation of being in the play "Three Sisters". The characteristic features of the New Drama of A.P. Chekhov, which can be described using the conceptual apparatus of synergetics. Examples of the implementation of these features in theatrical performances are given.

Keywords: New Drama, co-existence, space, synergy, attractor.

Теоретиков литературы и театра вот уже более века не перестаёт волновать и удивлять наследие А.П. Чехова в области драматургии. Новая драма во многом вырастает из тех тем, мотивов, техник, которые использовал Чехов, а Б.И. Зингерман, говоря в целом об истории драмы XX века утверждает, что Чехов смог выразить в своих пьесах не только идейные мотивы новой драмы, но и поэтику, причём сделал это «наиболее полно» [Зингерман 1979: 20]. Классический драматургический конфликт, который, по мнению В.Г. Белинского, основан на «столкновении противоположно и враждебно направленных идей» [Белинский 1955: 507], для Чехова совершенно не характерен. Страсть, пафос – то, чего мы не найдём в его пьесах, особенно если сравнивать их с классической драматургией. Зато, в противовес внешнему бытовому конфликту, возникает, по мнению А.П. Скафтымова, конфликт «внутренний, эмоциональный и не всегда различимый» [Скафтымов 2007: 386]. Мало того, совершенно по-другому начинает вести себя сам жанр, фактически разрушается драматический канон – в него проникают черты эпоса, по мнению Л.Г. Тютеловой, происходит «романизация

драмы» [Тютелова 2012: 124–125], и из синергии этих разнородных частей собирается новая эстетическая реальность, в которой именно в своей множественности оформляется индивидуальная авторская позиция. А для театра это имеет большое значение, так как выдвигается на передний план проблема границы между эстетической, художественной реальностью и её восприятием.

Откуда рождается своеобразный чеховский конфликт? Возможно, он обусловлен столкновением человека со временем. Суть в том, что время значительно больше человека, а человеческая жизнь ничтожна и конечна. Только в историческом времени совершаются события. Поэтому один из героев пьесы (Вершинин) говорит об историческом прогрессе и делает вывод, что счастья нет и не должно быть. Оно может наступить лишь в результате судьбоносного события в жизни человека, а в жизни нет перипетий – есть бытие конкретных людей, сотканное из одиночества и неспособности что-либо изменить. Возможно, дело в самом времени – О.Э. Мандельштам обращал внимание на разницу восприятия человека в разные эпохи: во времена гуманизма, когда человек – центр, всё делается для человека; и эпоха, когда человек – кирпич, цемент, из которого нужно строить новый мир, а до самого человека дела нет [Мандельштам 1999]. Чехов в своём творчестве улавливает важный исторический момент, в котором фиксируется кризис человеческого существования, когда разрушается ренессансная модель бытийствования, в которую человек верит и ищет свое место в новом мире, где в центре нет более личности. Причём эта новая картина мира возникает в драматическом тексте, где в традициях нового времени не просто основным является действие, но действие мыслится как реализация воли человека, характера. Именно в это время возникает ощущение, что акцент в драме (после античности и средневековья) начинает смещаться на человека действующего. А рубеж веков вновь в драму возвращает человека – актанта действия, с одной стороны, но уже вписанного в сложно организованную картину мира, с другой. Но, поскольку он, этот человек, уже не может и не хочет терять своего личностного начала, то возникает особый тип драмы с двумя линиями действия – внешнего, где герой – безвольный актант, оформитель драматической картины, и внутреннего, где раскрывается личностное начало героя, его потенциал, так и не реализованный в действии.

Чехов сумел создать на сцене образ становящегося мира, в котором особенно не выделен ни один элемент. Именно совокупность множества элементов, их нераздельность и неслиянность в одно и то же время, предстает в тексте и затем на сцене. И эти элементы взаимодействуют по принципу синергии, когда из совокупности рождается нечто большее, чем сумма.

В «Трёх сестрах» перед зрителем картина протекания жизни, но в этой жизни нет событий. Смерть, любовь, рождение детей здесь не показаны как традиционные драматические события, которые раскры-

вают суть драматического высказывания, они не обнажают борьбу разных сторон, как считал в свое время Гегель, для которого драма была одной из высших форм познания общей идеи. Знаковые события вынесены за сцену и на них нет авторского акцента, о них сообщается мимоходом. Так Андрей делает предложение Наталье, так Тузенбах пытается закрепиться, остаться в жизни и просит сварить ему кофе, хотя в своём небольшом монологе непосредственно до этого – прощается с жизнью. Событийный план уходит в слова, в отдельные реплики, которые то ли услышаны, то ли нет – непонятно, а с течением жизни ничего не меняется. Страшное одиночество в земном существовании – это поистине экзистенциальный конфликт, который присутствует в судьбе каждого персонажа пьесы. Однако в том числе и из этой разобщённости формируется особое **со**-бытие и приёмами его изображения оказываются неэлементарные герои, мотивы, детали образов, элементы пространства и времени, характерные для чеховской новой драмы.

Герои «Трёх сестер» мучаются невозможностью что-либо изменить, а в конструкции бытия в пьесе начинает играть важную роль не только сама система персонажей, но и пространство, в которое погружены герои. Но пространство скорее метафизическое, которое герои воспринимают враждебным себе, хотят вырваться из него и разрушают его. Многие режиссёры обращают на это внимание и пытаются смоделировать пространство, в котором «театральные персонажи воспринимаются как *необходимая часть* окружающей природы» [Зингерман 2001: 100], окружающего мира. Семён Спивак соединяет пространство дома и пространство вокзала (2011 г., Санкт-петербургский молодежный театр на Фонтанке (Санкт-Петербург)), сплавливая тем самым два совершенно разных хронотопа – дома и дороги, которые естественно оказываются разрушительными друг для друга. Елена Котихина запирает героев в бараке, где сёстры живут воспоминаниями и из которого не могут вырваться физически («Три...», 2017 г., театр «Модерн» (Москва)).

Герои новой драмы, по мнению Л.Г. Тютеловой, постоянно существуют не только в настоящем (непосредственном моменте, переживаемом на сцене/в тексте), но и в прошлом и в будущем. Отдельные детали, пространство, персонажи становятся отчасти знаками того, что было, и что будет [Тютелова 2010]. И эта концепция может быть реализована и на сцене. В постановке Владимира Панкова (2017 г., Большой драматический театр им. Товстоногова (Санкт-Петербург)) сестёр фактически семь – их три, но в каждом времени у них разные лица, причём они одновременно сосуществуют на сцене. Так режиссёр акцентирует внимание на внутренних конфликтах через внешние атрибуты и расширение актёрского состава, так героини из будущего могут взаимодействовать с самими собой из прошлого – Маша (такая, которой она стала к третьему акту) даёт пощечину себе молодой и т.п. Происходит синергия временных пластов, герои Чехова находятся в становлении, их характеры претерпевают изменения от акта к акту.

Умышленно бессвязные диалоги являются приёмом, который Чехов часто использует и в прозе, и в драматических текстах. По мнению К.А. Баршта, паузы, ответы невольно уведут из повествования ожидаемую казуальность [Баршт 2010: 13]. Но для текста пьес важнее то, что подобные диалоги показывают другой уровень общности героев – из разрозненных фраз собирается образ более широкий, объёмный и более страшный, нежели совокупность произнесенных реплик: в частности, в «Трёх сестрах» формируется пространство равнодушия, безнадёжности, неосуществимости. Отчасти это пространство формируется из попытки бытийствования героев из другого времени и пространства, в том, в котором они находятся. «В этом городе знать три языка – ненужная роскошь» [С. XIII,131], – убеждена Маша, Прозоровы и себя считают роскошью для «этого города». Но они изначально соединены, едины с окружающим их пространством, хотя осознание этого происходит постепенно. Например, только в третьем акте Ирина начинает задаваться вопросами: «Куда? Куда все ушло? Где оно?», однако, для читателя/зрителя очевидно, что того, о чем вопрошает героиня, вовсе и не было. Самой катастрофической приметой для нее оказывается утрата памяти: «Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется» [С. XIII, 166]. Подобные фразы, мысли прорываются сквозь бытовые диалоги в сценах, не предполагающих этих реплик. Маша невольно вспоминает строки Пушкина, которые оказываются пророческими – как пространство Лукоморья ограничено цепью, так невидимой цепью связаны все герои. Чебутыкин, будучи нетрезвым, озвучивает то, о чём боятся признаться остальные, формулирует общее состояние – жизнь в мире, в котором всем всё равно: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает» [С. XIII, 162]. В какой-то момент в диалогах с Вершининым Маше вообще не нужны слова, ненадолго рождается вопреки всему некоторая общность – они даже общаются только им понятным текстом: «Голос Вершинина: «Трам-там-там!», Маша (*встает, громко*): «Тра-та-та!» [С. XIII, 170, см. еще 164]. А многие сцены, диалоги представляют, как герои существуют параллельно друг другу, как в полифоническом музыкальном произведении голоса развиваются каждый в отдельности. Беседа Соленого и Чебутыкина:

Соленый (*входя из залы в гостиную с Чебутыкиным*). Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов. Из этого я заключаю, что два человека сильнее одного не вдвое, а втрое, даже больше...

Чебутыкин (*читает на ходу газету*). При выпадении волос... два золотника нафталина на полбутылки спирта... растворить и употреблять ежедневно... (*Записывает в книжку.*) Запишем-с! (*Соленому.*) Так вот, я говорю вам, пробочка втыкается в бутылочку, и сквозь нее проходит стеклянная тру-

бочка... Потом вы берете щепоточку самых простых, обыкновеннейших квасцов... [С. XIII, 122].

Каждый одинок, замкнут на себе и не может слышать другого. Приведём диалог, который происходит за столом – кажется, что все друг друга слышат, каждый пытается скрыть неловкость находящегося рядом, меняет тему, но ситуацию спасти невозможно, и она является симптоматичной – хаос реплик рождает особое состояние, особое бытие враждебности, разрозненности, равнодушия к состоянию другого:

Кулыгин. Желая тебе, Ирина, жениха хорошего. Пора тебе уж выходить.

Чебутыкин. Наталья Ивановна, и вам женишка желаю.

Кулыгин. У Натальи Ивановны уже есть женишок.

Маша (*стучит вилкой по тарелке*). Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!

Кулыгин. Ты ведешь себя на три с минусом.

Вершинин. А наливка вкусная. На чем это настоено?

Соленый. На тараканах.

Ирина (*плачушим голосом*). Фу! Фу! Какое отвращение!..

Ольга. За ужином будет жареная индейка и сладкий пирог с яблоками. Слава Богу, сегодня целый день я дома, вечером — дома... Господа, вечером приходите. [С. XIII, 136].

Если в предыдущем примере не столь очевидна глухота героев друг к другу, а вот Андрей может доверительно поговорить лишь с глухим:

Ферапонт. Не могу знать... Слышу-то плохо...

Андрей. Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... [С. XIII, 141].

Режиссёрские решения, на которые наталкивает чеховский диалог, могут быть совершенно неожиданными. Тимофей Кулябин использует язык жестов – его герои лишены слуха, а в процессе развития действия они лишаются и остальных чувств и вовсе связи с реальностью и друг другом (2015 г., театр «Красный факел» (Новосибирск)). Герои Чехова у Юрия Бутусова кричат – все реплики произносятся громко, насадно – они тоже глухи друг другу, но выразить могут это только криком о себе, о своих мечтах, своей боли, пытаясь перекричать другого (2014 г., Театр им. Ленсовета (Санкт-Петербург)). В перформансе Андрея Бартенева по мотивам чеховской пьесы мы видим балет (хореограф Лариса Александрова), герои вовсе лишены слов, а взаимодействуют языком тела, танца (2011 г., проект «Открытая сцена» (Москва)).

В пьесе есть элемент, который выстраивает само пространство и корректирует развитие образов героев – это своего рода аттрактор, который формирует порядок, **со**-бытие пьесы – фраза: «В Москву!».

Она отражает идею устремленности, которая организует действие пьесы и корректирует становление образов. «Устремление может иметь элегический (Вершинин) или негативный (Наташа, Солёный) оттенок, к нему может изменяться отношение: то, как оно претерпевает трансформацию от твердой уверенности в исполнимости до бесплотной мечты и горькой усмешки над ней у сестер» [Иванова 2015: 115] – уже ранее отмечалось мной. Идея устремленности формирует **со-бытие** всей системы персонажей в этой пьесе, их разрозненность, разобщенность друг относительно друга объединяются на языковом уровне одной фразой, а на уровне проблематики – темой одиночества. Но именно фраза и формирование отношения к идее, которую она выражает, формируют действие и возможные (потенциальные) события.

Таким образом, **со-бытийность** как синергичное соединение разнородного проявляется в драматургии на разных уровнях. Это проявляется в трансформации жанра, в насыщении его чертами других жанров и родов литературы (романизация драмы). **Со-бытие** рождается из отсутствия событий – на замену конфликта классической драмы и его разрешению, приходит конфликт **со-существования** и несовпадения. Мир равнодушия и неосуществимости формируется самой системой персонажей, в которую входят не только герои-люди, но и окружающее пространство. **Со-бытийность** возникает не только из элементов настоящего времени – происходит рассинхронизация во временных пластах, которые взаимодействуют между собой. На уровне языка **со-бытие** формируется из умышленно несвязных диалогов, а непосредственно в пьесе «Три сестры» добавляется фраза-аттрактор (идея-аттрактор).

Литература

- Баршт К.А. О формах событийности в произведениях Чехова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. № 4 (69). С. 12–21.
- Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. М.: Изд-во АН СССР, 1955.
- Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979.
- Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001.
- Иванова В.Н. Синергетическая модель в драматургии А. П. Чехова // Вестник СамГУ. 2015. №11 (133). С.113–119.
- Мандельштам О.Э. Гуманизм и современность // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. М., 1999.
- Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С
- Тютелова Л.Г. Теория романа М.М. Бахтина и проблема романизации драмы // Вестник СамГУ. 2012. № 2/1 (93). С. 121–126.
- Тютелова Л.Г. Человек, пространство и время в русской «новой драме» // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 3. С. 234–237.

Иванова Валерия Николаевна – ассистент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского научно-исследовательского университета имени С.П. Королёва.

Ivanova Valeria – Assistant of Department of Russian and Foreign Literature and PR, Faculty of Philology and Journalism, Samara University, 34, Moskovskoe sh., Samara, 443086, Russian Federation; e-mail: tigrel@ya.ru

Contact details / Dane kontaktowe:

Иванова Валерия Николаевна – 443086, г. Самара, Московское шоссе, 34.

Ivanova Valeria – 443086, Moskovskoe sh., Samara.

ПЬЕСА А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА» В РАЗРОЗНЕННЫХ РУКОПИСНЫХ ЗАМЕТКАХ А.П. СКАФТЫМОВА¹

Наталья Новикова
Россия, Саратов
novikovanv@mail.ru

Аннотация. В центре внимания автора статьи – разрозненные рукописные заметки, сделанные А.П. Скафтымовым в ходе прочтения чеховской пьесы «Чайка». Знакомство даже с неструктурированными черновыми записями учёного позволяет говорить о том, что они стали необходимым подготовительным этапом концептуального прочтения знаменитой меликовской пьесы, каким оно явлено в статьях А.П. Скафтымова о ней. Черновики дают возможность представить ход работы над статьями о «Чайке», а также проливают свет на саму фактуру скафтымовских работ конца сороковых годов, в которых содержание новаторских представлений исследователя о драматургических принципах А.П. Чехова давно признано классическим.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Чайка», А.П. Скафтымов, «чайковиана», рукописное наследие, разрозненные заметки.

A. P. CHEKHOV'S PLAY "THE SEAGULL" IN SCATTERED HANDWRITTEN NOTES BY A. P. SKAFTYMOV

Natalia Novikova
Russia, Saratov
novikovanv@mail.ru

Abstract. The focus of the author – isolated handwritten notes made by A. P. Skaitytuvus in the course of reading Chekhov's play "the Seagull". Familiarity even with the unstructured draft notes of the scientist allows us to say that they have become a necessary preparatory stage for the conceptual reading of the famous Melikhov play, as it is revealed in the articles of A. P. Skaftymov about it. The drafts provide an opportunity to present the progress of work on the articles about the "Seagull", and also shed light on the very texture of Skaftymov's works of the late forties, in which the content of the researcher's innovative ideas about the dramatic principles of A. P. Chekhov has long been recognized as classic.

Keywords: A. P. Chekhov, the Seagull, A. P. Skaitymo, "canoviana" handwritten heritage, scattered notes.

В литературоведческом наследии А.П. Скафтымова заметное место занимают рукописные материалы, сохранившиеся в своё время благодаря Александру Петровичу Медведеву, ученику, коллеге, другу учёного, а затем – сохранённые Е.П. Никитиной, давней его аспиранткой, доктором филологических наук, профессором, заведующей кафедрой истории русской литературы и фольклора, некогда – скафтымовской. Среди черновых записей отчётливо выделяется своеобразная

исследовательская «чайковиана»: «Драмы Чехова», «<О “Чайке”>», «“Чайка” среди повестей и рассказов Чехова». Все три исследования, в большей или меньшей степени нуждающиеся в доработке, не отделанные автором, введены в научный оборот сравнительно недавно [Скафтымов 2000: 132-147; Скафтымов 1998: 154-170; Скафтымов 1998: 171-180; Скафтымов 2008: 315-344; Скафтымов 2008: 345-365]. В первой части трилогии «Чайка» рассматривается в драматургическом контексте («Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры»). Во второй части даётся её имманентный анализ, предмет исследовательских размышлений в третьей – связи «Чайки» с чеховской прозой. Попутно заметим, что к восьми опубликованным страницам последней статьи в рукописном архиве учёного отыскались ещё четыре, которые, судя по всему, являются их продолжением и логическим завершением [Новикова 2015: 28-48].

Следует сказать, что специфически чеховское наполнение «Чайки» находилось под пристальным взглядом А.П. Скафтымова на протяжении почти четверти века – примерно с середины первой половины 1920-х годов до конца 1940-х. О кропотливом, планомерном изучении пьесы говорит не только триада скафтымовских статей, но и целый блок их предваряющих, к ним примыкающих, вдогонку им отправленных черновых записей. В авторски систематизированном и в отдельных случаях поддающемся систематизации виде они вышли в свет в материалах Скафтымовских чтений 2013-2015 годов [Новикова 2014: 17-35; Скафтымов 2016: 15-42], а также опубликованы в материалах проходившей в Мелихово в июне 2014 года Международной научной конференции «Чеховская карта мира» [Новикова 2015: 366-380]. Но за пределами этих публикаций остались разрозненные рукописные заметки. К ним и обратимся.

Наиболее ранней, по всей видимости, является следующая записка, сделанная фиолетовыми чернилами на листке из блокнота:

«В “Чайке” жизненная неустроенность д<ействующих> л<иц> определяется по преимуществу индивидуально неудачливостью в жизненной судьбе каждого из них.

В “Д<яде> В<ане>” впервые с отчётливостью выступает общественная атмосфера, создающая условия к безрадостному индивидуальному существованию.

Неблагообразие, темнота и серость уездной провинц<иальной> российской жизни»².

Наблюдения и суждения, высказанные здесь, в статье «Драмы Чехова» развиваются, углубляются, становятся ключевыми, причём не только для этой статьи, но и для скафтымовской картины чеховского мира в целом. Отталкиваясь от первоначального, исследователь приходит к пониманию общего сложения жизни с неизбывным трагизмом будней. Цитирую: «И в “Чайке”, и в “Дяде Ване” мы отметили стремление Чехова представить известный ряд конфликтных состояний не как принадлежность отдельного лица, отягчённого исключительно пе-

чальной судьбой благодаря каким-либо его качествам или особым неблагоприятным обстоятельствам, и не как явление выдающихся столкновений и катастроф, а как нечто такое, что в тех или иных разновидностях присутствует в жизни (обычном множестве) массы обыкновенных людей известной среды, и не в отдельные эпизодические моменты этой жизни, а в её общем, изо дня в день дрящемся, обширном уравновешенно-будничном потоке» [Скафтымов 2008: 337]. Такому пониманию содержательной фактуры «драм Чехова» предшествует именно «Чайкой» порождённая мысль, которая в истолковании конфликта станет рефреном для последующих работ А.П. Скафтымова и об этой пьесе, и о чеховской драматургии и которая справедлива по отношению к прозе писателя: «Всё происходит само собою по роковым капризам чувства. Виноватых нет» [Скафтымов 2008: 328].

Находя в «Дяде Ване» «общий колорит пьесы» таким же, «что у “Чайки”» [Скафтымов 2008: 333], как это будет определено в «Драмах Чехова», в приведённой записи исследователь выявляет и различия произведений со стороны их содержания. По мнению автора «Драм Чехова», героям «Дяди Вани» «остаётся только голый ужас созерцания западни, в какой человек оказался и откуда уже выхода нет»: «конфликт, который составляет драматический узел “Дяди Вани”, несомненно, был навеян временем»; «трагедией времени», по словам учёного, было «на фоне общей серой унылости бесцветной интеллигентской обывательщины положение человека, безвозвратно утратившего ненужно прожитую жизнь» [Скафтымов 2008: 334]. Однако А.П. Скафтымов прочувствовал в героях «Дяди Вани» и нечто, способствующее преодолению «безрадостности» их жизни. В «Драмах Чехова» путь к выходу из «западни» обозначен: «Опять, как и в “Чайке”, пьеса заканчивается призывом к терпению, то есть к какому-то примирению с собственной обездоленностью ради каких-то иных надындивидуальных целей. <...> Необходимость идеалов, которые дают силы пережить личные невзгоды, звучит моментами по всей пьесе» [Скафтымов 2008: 336].

Подчеркнём, что для специального рассмотрения «Дяди Вани» постижение А.П. Скафтымовым «Чайки» сыграло методологическую роль (равно как и в отношении к другим пьесам А.П. Чехова). Перед нами – ход анализа «Дяди Вани», воспроизведённый на одной из четвертушек с черновыми заметками. Начинается он по-«чайкински»: «”Д<ядя> В<аня>” – это драма будней в полном смысле этого слова, драма – вскрытая в содержании ежедн<евого> текущего обихода, драма скрытая, одинокая, постоянная, не знающая конца». Узловые пункты намечаемого анализа почти дословно отзовутся в имманентном прочтении «Чайки» («Носители конфликта – все по-своему³», «Источники – сама жизнь, без виноватых»⁴, «Сущность конфликта: неудовлетворённость <...> чувств», «Без борьбы, без действия, событие – случай», «Власть действительности. Человек – жертва действительности») и – закономерный результат исследовательской мысли:

«Итог⁵. Порыв к изменению этой внешне ровной, но столь духовно бедной жизни, горькой». По убеждению исследователя – следующая фраза подчёркнута красным карандашом – «в этой огромной силе порыва к лучшей жизни и состоял огромный смысл пьес Чехова». Принципиально важный смысл перечисленных элементов содержательной структуры обоих пьес и пафос их звучания не утратят своего значения и для статьи о принципах построения пьес Чехова [Скафтымов 2008: 443-481], более того, они станут структурно-содержательной канвой этой статьи.

Несколько черновых фрагментов, не включённых А.П. Скафтымовым в обойму набросков поэтапного предварительного изучения, посвящены собственно «Чайке», безотносительно других произведений, хотя они касаются вопросов, которые были поставлены и разрешались в «Драмах Чехова», а до того – в черновиках этой ранней статьи. В центре внимания исследователя то, что составляет сердцевину пьесы, что определяет её особую драматургическую природу, следовательно, что требует концентрации аналитических усилий, возвращения к разговору. Он затрагивает внутренние сферы жизни, потаённые состояния людей искусства, различаемые сквозь призму счастья. Цитирую:

«– Не сторона того или иного содержания
Не в⁶ результатах общ⁶ественных> перемен
Как принадлежность индив⁶идуального> самочувствия
– Артист<ы> и писат<ели> со стороны вн<утреннего> самочувствия
– даёт ли счастье?
Не даёт... 1) Своя тяжёлая, будничная сторона».

В «Драмах Чехова» сбивчивое начало этой записи приобретает упорядоченный вид: «Кроме любовных переживаний, в пьесе развёрнуты мотивы профессиональных переживаний писателей и артистов. <...> При этом – что очень важно для темы пьесы – профессиональная деятельность их всех показана не в её содержании, не в общественной стоимости, не в оценке её объективной культурной роли, а лишь в её значении для внутреннего индивидуального самочувствия самих писателей и артистов. Иными словами, речь идёт, в конце концов, только об индивидуальной радости и счастье каждого из них» [Скафтымов 2008: 325].

В статье о «Чайке» с этим рассуждением перекликается следующее: «Легко заметить, что все они (Тригорин, Треплев, Аркадина, Заречная. – *Н.Н.*) показаны не со стороны принципиально-объективного значения их деятельности, а лишь со стороны их внутреннего субъективного (писательского или актёрского) самочувствия. Речь идёт не о том, какой школе – Треплева, скажем, или Тригорина – надо отдать предпочтение, а о том, как каждый из них чувствует себя как писателя, какое счастье или несчастье доставляет им их дело» [Скаф-

тыммов 2008: 351]. Аналитический рисунок образов передаёт их напряжённо-драматическое восприятие, им наполнен и обобщающий исследовательский пассаж: «Вся пьеса во всей своей ткани развёртывает тему о возможностях и случайностях индивидуально-счастливого или несчастливого состояния, и вся писательская или актёрская жизнь взята здесь только в перспективе этой общей темы» [Скафтымов 2008: 352]. Очевидно, что формулировки, взятые из обеих статей, – при всей, казалось бы, смысловой синонимичности, свидетельствуют о разных стадиях погружения в материал: в первой автор не задаётся вопросом, обретают ли герои пьесы счастье, служа искусству, во второй он не только ставит сакраментальный вопрос, но и прямо отвечает на него, вскрывая самый нерв «внутреннего самочувствия» героев.

Вернёмся к черновому отрывку. Далее в нём приводятся уже знакомые по «Драмам Чехова», наиболее показательные моменты драматургической поэтики «Чайки». Это и «присутствие разъединяющего начала», и «неразделённая любовь – рассудку вопреки, её власть неодолимая (Маша, Трепл<ев>, Нина) Сорин»⁷, «в том и другом» видятся «рознь и одиночество». Вновь перед исследователем – «уединённая драма. Индивидуально-всеобщее. Человек – не властен. Сила обстоятельств. Драма без виноватых», которая «преодолевается лишь при наличии убеждения в сверхличной ценности своего дела».

Стабильность и точность устоявшихся положений объясняются неоднократными возвращениями к утончённой драматургической ткани, подбором оптимального для её высвечивания инструментария. И каждый раз мы обнаруживаем не повтор, а развитие мысли, обогащение идеи, оттачивание формулировки, то есть – всё более глубокое проникновение в текст. Так, указанные в черновике моменты в статье о «Чайке» стягиваются в концептуально весомый узел, филигранно воспроизводя при этом художественную логику: «Драматическое состояние почти всех действующих лиц “Чайки” состоит в их взаимном перекрёстном непонимании друг друга, в роковой расходимости, несовпадаемости чувств и желаний, в неразделимости и глухом одиночестве тех страданий, которыми живёт каждый внутри себя. Сфера светлых и радостных настроений для каждого остаётся, в конце концов, закрытой, и жизнь наполняется невольным холодом взаимного непонимания и дрязгами ревнивой неприязни. Виноватых нет, но всем друг от друга больно, и никто никому ничем помочь не в состоянии. Цепь роковой и неустрашимой расходимости чувств охватывает всех, и отношения действующих лиц в сфере искусства включены в эту цепь» [Скафтымов 2008: 353]. Рассматривая людей искусства под таким углом зрения, исследователь выявляет существо авторской «конечной мысли» – «о недостаточности личных притязаний на счастье и о необходимости побеждающей веры в высший, объективно-общественный смысл жизни и деятельности. Человек только тогда приобретает жизнестойчивость, когда имеет нечто выше личных огорчений и выше

личного счастья» [Скафтымов 2008: 353]. Органичный для А.П. Скафтымова вывод, правота его личностно обусловлена.

Впечатляющим в этом отношении примером оказывается ещё одна страничка с черновыми заметками. Это листок из блокнота-календарика (буквально в 6,5 на 10 см) с подневной росписью предстоящих дел в одну из апрельских недель 1941 года. Среди них, к примеру, 16-го: «Аспиранты 10.30 Акимова⁸ 10 конференция о Толстом 8 ч<асов>», 17-го: «11 ч<асов> Музей Чернышевского, консультации вечерников гос<ударственный> экз<амен> с 9 ч<асов> вечера», 18-го: «Аспиранты диссертация Абрамовича». Поперёк этого перечня, на узеньком правом поле, тонким пером: «И наконец Нина Заречная⁹, центральный<ое> лицо в главном сюжетном событии пьесы, своею судьбой наиболее отчётливо ставит и решает вопрос об особом счастье¹⁰ писателя и артиста¹¹». На обороте: «Заседание каф<едры> было 9/II 45. Доклад Лихтман о пров<едении> диктовки выпускникам». И здесь же, вверх ногами – затупившимся карандашом:

- Пис<атели>, арт<исты> правдивостью возвышаются
- Нина Заречная<ая> прямо там счастье
- Есть ли счастье
- Что отягощает
- 2) Рознь».

Как видим, листок уцелел в войну! Поразительный документ веры, надежды, мудрости, научного постоянства, исследовательской стойкости, человечности. Кстати сказать, замечание из 1941-го года дословно вошло в статью о «Чайке», за исключением слова «решает».

Рядом с основополагающими суждениями, судьбоносными для литературоведческой и театральной жизни «Чайки», ещё одна черновая запись представляет собой звено далёкой аналитической предыстории. Листок в пол-ладони разделён пополам вертикальной чертой, в правой колонке:

- «Характеризующие детали
- Удочка самодельная».

В левой колонке – наряду с пометками типа:

- «Об артистах (Шамраев)
- На воде Мопассана (об обострённом самолюбии писателей)
- Чайка
- Воет собака
- Ср<авнить> самолю<бие>
- Арк<адиной>, Треплева 181
- Лошади, хомуты. Шамраев:

“Вы не знаете, что значит
хозяйство”» –

открывающее этот живописный ряд упоминание: «О мировой душе (об одиночестве...)». В черновиках к «Драмам Чехова» А.П. Скафтымов останавливается на этом образе, в статье наблюдения о нём не включает, зато в статье о «Чайке» место им отводит в финале. Замыкая систему анализа, учёный обращается именно к возникшему в начале пьесы образу, поскольку, с его точки зрения, тот «заострён в направлении мысли об одиночестве человеческого духовного существа, о грядущей победе духа и длительном испытании, которое предстоит одинокой душе до самого отдалённого момента конечного торжества» [Скафтымов 2008: 364]. По А.П. Скафтымову, «внешне случайный образ мировой души получает непосредственное применение к основному смыслу всей пьесы» [Скафтымов 2008: 365].

Итак, рассмотрение черновиков, в том числе их неструктурированной россыпи, позволяет говорить о том, что они стали необходимым подготовительным этапом концептуального прочтения знаменитой мелеховской пьесы, каким оно явлено в статейных высказываниях о ней. Черновики дают возможность представить ход работы над каждой статьёй трилогии по отдельности и над ней в целом, а также проливают свет на саму фактуру скафтымовских работ конца сороковых годов, в которых содержание новаторских представлений учёного о драматургических принципах А.П. Чехова давно признано классическим.

Примечания

1. В основе статьи – выступление на пленарном заседании Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы», организованных Институтом филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского, Государственным центральным театральным музеем имени А.А. Бахрушина (Москва) и Саратовской государственной консерваторией имени А.В. Собинова, проведённых 5-7 октября 2015 года к 120-летию со дня написания А.П. Чеховым пьесы «Чайка» и 125-летию со дня рождения А.П. Скафтымова. [Впервые опубликовано: Новикова 2017: 213-220].
2. Здесь и далее мы старались воспроизвести графический рисунок записей.
3. Подчёркнуто синим карандашом.
4. Подчёркнуто синим карандашом, «без виноватых» - жирно, с нажимом.
5. Подчёркнуто чернилами.
6. Далее зачёркнуто: «обществ<енных>».
7. Здесь и далее подчёркнуто чернилами.
8. Спустя годы Татьяна Михайловна Акимова (1898-1987) – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и фольклора СГУ имени Н.Г. Чернышевского, фольклорист, этнограф, краевед, литературовед (см.: Горбунова Л.Г. Акимова Татьяна Михайловна [Литературоведы Саратовского университета 2018: 12-17]).
9. Далее зачёркнуто: «роль которой целиком построена».
10. Далее зачёркнуто: «артиста».
11. Далее зачёркнуто: «В начале пьесы Нина воодушевлена верой».

Литература

- Литературоведы Саратовского университета. 1917-2017. Материалы к биографическому словарю / сост.: В.В. Прозоров, А.А. Гапоненков; под ред. В.В. Прозорова. 2-е изд., с изменениями, доп. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2018. 340 с.
- Новикова Н.В. «Чайка» в черновых записях А.П. Скафтымова // Наследие А.П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): Коллективная монография / редкол.: В.В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. 2014. – С. 17-35.
- Новикова Н.В. Из рукописей А.П. Скафтымова: «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 7-9 октября 2014 г.): Коллективная монография / редкол.: В.В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. – С. 28-48.
- Новикова Н.В. А.П. Скафтымов в работе над статьёй о «Чайке» // Чеховская карта мира. Материалы международной научной конференции. Мелихово, 3-7 июня 2014 г. М.: Издательство «Мелихово», 2015. С. 366-380.
- Новикова Н.В. «Чайка»: разрозненные страницы рукописных заметок А.П. Скафтымова // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сборник научных трудов / под ред. проф. Т.Д. Беловой, А.Л. Фокеева. Вып. 7. Саратов: Издательство «Саратовский источник», 2017. С. 213-220.
- Скафтымов А.П. <<О “Чайке”>> / Подгот. текста А.А. Гапоненкова, К.Е. Павловской; Примечания А.А. Гапоненкова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю.Н. Борисов и В.Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 154-170.
- Скафтымов А.П. «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова / Сост., вступит. заметка, подгот. текста и примеч. А.А. Гапоненкова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю.Н. Борисов и В.Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2.– С. 171-180.
- Скафтымов А.П. Драмы Чехова / Предисл., подгот. текста и примеч. А.А. Гапоненкова // Волга. Саратов, 2000, № 2-3. - С. 132-147.
- Скафтымов А.П. Драмы Чехова // *Скафтымов А.П. Собрание сочинений*: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3 / Составители Ю.Н. Борисов и А.В. Зюзин, примечания составила Н.В. Новикова. – С. 315-344, 519-522.
- Скафтымов А.П. <<О “Чайке”>> // *Скафтымов А.П. Собрание сочинений*: В 3 т. Самара: Изд-во «Век #21», 2008. Т. 3 / Составители Ю.Н. Борисов и А.В. Зюзин, примечания составила Н.В. Новикова. С. 345-365, 523-527.
- Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // *Скафтымов А.П. Собрание сочинений*: В 3 т. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. Т. 3 / Составители Ю.Н. Борисов и А.В. Зюзин, примечания составила Н.В. Новикова. С. 443-481, 532-536.
- А.П. Скафтымов. «“Чайка” среди повестей и рассказов Чехова» (подготовительные материалы). Публикация, вступительная статья, комментарии Н.В. Новиковой // «Чайка». Продолжение полёта. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы». – к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А.П. Скафтымова (Саратов, 5-7 октября 2015 г.): Коллективная монография / редкол.: В.В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. – С. 15-42.

Новикова Наталья Владиславовна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Институт филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.

Novikova Natalia, PhD – Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Institute of Philology and Journalism, National Research Saratov State University.

Dane kontaktowe / Contact details:

Новикова Наталья Владиславовна – Институт филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского. 410012. Россия. Саратов, ул. Астраханская, 83, 11-й корпус СГУ (ИФЖ). E-mail: novikovanu@mail.ru

«СТЕПЬ» А.П. ЧЕХОВА: СЮЖЕТ «ПОТОКА ЖИЗНИ»

Наталья Францова
Россия, Курск
n.frantsova@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается последнее произведение Чехова, героем которого стал ребенок. История отъезда Егорушки из родительского дома на учебу в город рассматривается как переход героя из детского во взрослое пространство жизни. Особое внимание уделяется исследованию трансформации героя во время путешествия и обретению им нового социального статуса. Действующие лица повести анализируются с точки зрения их принадлежности к детскому или взрослому миру. Встреченные мальчиком на дороге его жизни люди интерпретируются как носители разных моделей взрослой жизни, но не в биографических частностях, а в возможных вариантах сущностного изменения.

Ключевые слова: Чехов, «детская тема», сюжет «потока жизни», хронотоп дороги, социальная маска

“STEPPE” BY A. P. CHEKHOV: THE CONCEPTION OF “THE FLOW OF LIFE”

Natalia Frantsova
Russia, Kursk
n.frantsova@mail.ru

Abstract. The article examines the last work of Chekhov, the hero of which was a child. The story of Yegorushka's departure from his parents' home to study in the city is considered as the hero's transition from the childhood to the adult space of life. Special attention is paid to the study of the transformation of the hero during the journey and the acquisition of a new social status. The characters of the story are analyzed from the point of view of their belonging to the children's or adult world. The people met by the boy on the road of his life are interpreted as carriers of different models of adult life, but not in biographical details, but in possible variants of essential change.

Keywords: Chekhov, "children's theme", the conception of "the flow of life", chronotope of the road, social mask

Сюжетно-композиционная система повести А.П.Чехова «Степь», написанной в 1888 году, включает два фабульных плана: характерная для рассказа фабула эпизода (отъезд мальчика из родного дома на учебу) накладывается на фабулу «реки жизни» (определение Н. Я. Берковского). Если фабула эпизода индивидуализирует объект изображения, фабула «потока жизни» вводит бытовой эпизод в контекст социально-исторического процесса. По определению Л. Цилевича, средством осуществления такой совмещенности является взаимодействие сюжетных планов: бытового и исторического, локального и глобального [Цилевич 1976: 179].

Известно, что повесть «Степь» стала последним произведением Чехова, сюжет которого включает «детскую» тему. При этом значение образа Егорушки рассматривалось исследователями в широком диапазоне: от признания за этим образом ведущей роли до сведения его в «ряд персонажей».

В «детской» линии сюжета важны следующие моменты:

а) путь, который проделывает Егорушка, его функции и «наполненность»;

б) изменение самого героя в результате пути как переход его их одного жизненного состояния в другое;

в) противостояние взрослого и детского миров.

О значении дороги как метафоры жизненного пути в литературной традиции и, в частности, в творчестве Чехова, писали много. «Часто встречающийся в произведениях Чехова хронотоп дороги и мотив движения связан с одной из сторон чеховской концепции человека. Писателя привлекает личность неустоявшаяся, неготовая, внутренне изменчивая, жаждущая самореализации, ищущая выхода их жизненного тупика, из цепкого плена повседневности. Эта внутренняя напряженность активизирует героя, заставляет перемещаться, быть в движении» [Кубасов 1989: 105]. При этом путешествие героя по дороге символически отражает различные возможные стадии будущей его жизни: результат эволюции героя, процесс зарождения изменений, панораму действительности.

Большинство исследователей рассматривает сюжет «Степи» как символический. «В “Степи” создана иносказательная модель мира» [Мейлах 1969: 414], «“Степь” – повесть о русской земле, в известном смысле – иносказание» [Громов 1993: 217], «в повести ... сама степь будет возведена на уровень универсального символа и метафоры» [Джексон 1993: 11].

На «уровень универсального символа» в повести возведена и дорога через степь, которая становится, в частности, осью детской темы. «На дороге пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей, – писал М. Бахтин. – Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь *социальными дистанциями*, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место свершения событий. Здесь время как бы вмешивается в пространство и течет по нему» [Бахтин 1975: 276].

По дороге через степь от края и до края в течение всего художественного времени передвигается Егорушка, и это движение по дороге является значимым прежде всего для данного персонажа.

М. Громов в книге «Чехов» очерчивает два общих плана, которые соотносятся, но не взаимодействуют. «Современная» линия в повести, включающая «прозаический деловой тракт», бричку, деньги, церковь, постоялый двор, миллионера Варламова и нищего Соломона,

лишена всякой увлекательности. Основной, по мнению Громова, для Чехова сюжетный план связан с образом «покинутой древней дороги», с мотивом «хождения вдоль этой древней жанровой диагонали, пересекающей степь и придающей повествованию своеобразную законченность и цельность» [Громов 1993: 215]. Вне всякого сомнения, образ бескрайней степной дороги, равно как и образ самой степи, – в центре внимания автора, который пишет «не «жанр», а «пейзаж» [Сухих 2007: 126], но сюжетные линии природы и человека взаимодействуют, переплетаясь, а на дороге «завязываются» и остаются «точки свершения событий», ежеминутных и отдаленных во времени. В основном эти события связаны с жизнью Егорушки, для которого дорога через степь это и путь в другую жизнь, это и сама жизнь, прошедшая и, в основном, будущая, вкрапленная в этот пространственно-временной промежуток.

Сев в бричку, Егорушка отрывается, отделяется от родной земли – он оказывается в «подвешенном», неопределенном состоянии, чтобы позже сойти с брички на землю в другом, недетском мире. Выезжая на бричке из своего городка, он оставляет позади мир детства. Движущаяся из города бричка как бы *отрезает* героя от прошлого, которое остается лишь в глубине его души. Точно так современное течение жизни степи лишено видимых связей с ее прошлым. В будущей жизни прошлого героя может оказаться бессильным, как бессильна своей многовековой ушедшей историей сама степь.

Зарастает травой заброшенная дорога великанов, на дальнем горизонте которой появляется дорога железная. Степь хранит в себе память веков, но хозяином степных просторов является прагматичный Варламов, который не есть «плоть от плоти ее».

Но помимо власти мгновения жизни есть еще сила самой жизни. «Как степь полна и сильна внутренне своей исторической памятью, наполненностью прошедших веков, так и человека, сохраняющего интуитивную приверженность к изначальной образности, свойственной детскому мировосприятию, питает не внешне, но внутренне сила этой памяти. Поэтому, вероятно, так важно найти и пройти в детстве эту “дорогу пращуров”, <...> чтобы в юные и зрелые годы не сбиваться с пути» [Громов 1993: 205], руководствоваться ориентирами гармоничной жизни детства и мудростью веков.

Закрепляя в памяти ценностные ориентиры прошлого, герой на дороге встречает и приметы будущего. Люди, предметы, образы, воспринимаемые Егорушкой, «прорастут» в его новой жизни: здесь, сейчас, на дороге он «знакомится» с тем, что предстоит пережить ему в будущем.

Идея противостояния, оппозиционного существования взрослого и детского миров, которая оформилась в рассказах 1885-1887 гг., находит свое продолжение и развитие в «Степи». Действующие лица повести разведены не столько в зависимости от возраста, сколько по принадлежности к детскому или взрослому «вероисповеданию», по типу миропонимания.

Взрослое «вероисповедание» – монотеистично, его атрибут и властелин – деньги, которые лежат в основе «формулы власти». Знаки взрослого мира повести – оперирование социальными масками, отсутствие эмоций, жизни души, подчиненность власти денег.

«Детская» вера проста и мудра. В ней – память предков-великанов, вечность и то гармоничное слияние с жизнью, результатом которого становится неосознанное, быть может, право чувствовать свою силу. По Чехову, сила и мудрость детства обусловлены объективно-исторически, преемственностью веков.

В контексте повести знаками детства следует считать «разомкнутость» во внешний мир, способность открыто воспринимать его; способность видеть и не принимать неестественность законов и условностей официального мира, чувство родства с природой, любовь ко всему живому, упоение жизнью, тоска по покинутому дому как по ушедшему невозвратно детству, безотчетная наивная радость от того, что существует мир и человек живет в нем. Персонажами, которые отмечены знаками детского мировосприятия, можно считать Дениску, Соломона, Васю, Емельяна, Дымова, Константина.

На наш взгляд, семантическое целое образа ребенка разложено в повести в «спектр» «знаков» детства, которыми отмечены близкие Егорушке образы взрослых. Егорушка же является «средоточием» этих разных, но единых по сути детских качеств.

Чехов в «Степи» развивает идею противостояния взрослого и детского миров (помимо других сюжетных линий, главная из которых – вневременное могущество самой степи). Центральными фигурами противостоящих миров следует определить Варламова и Егорушку – основные оппозиционные образы.

Абсолютные взрослые «кружатся» вокруг Варламова – те, кто подвластен главному знаку взрослого мира – деньгам, кто признает власть хозяина степи. Это Кузьмичев, Мойсей Мойсеич, графиня Драницкая. Формулу власти денег выводит Соломон, освободившийся в свое время от их «очарования» и взирающий теперь со стороны на круговорот денег и власти: «Я лакей. Я лакей у брата, брат лакей у проезжающих, проезжающие лакеи у Варламова, а если бы я имел десять миллионов, то Варламов был бы у меня лакеем» [С VII, 39]. Деньги оказываются многолики: по мнению Егорушки, деньги могут стать ароматными маковниками, богатство графини Драницкой превращается в изысканные вещи и необыкновенные балы, Кузьмичев обращает деньги в шерсть, шерсть – в деньги. Но сами деньги, сваленные в огромную кучу, в восприятии Егорушки, пахнут отвратительно и остро. Маленький герой легко и свободно отворачивается от этой кучи, которая не имеет над ним никакой власти. И эти независимость и пронизательность – еще один знак детства.

Футляр «социальной роли» является еще одним знаком взрослого мира. Выражение «деловой сухости» на лице Кузьмичева указывает на его отрешенность от жизни. Кузьмичев сохраняет это выраже-

ние лица даже во сне и на церковной службе. Он «всегда ... думал о своих делах, ни на минуту не мог забыть о них» [С VII, 23–24]. Несмотря на то, что обычно «социальные роли множественны и отчуждены от индивидуальности» [Гинзбург 1979: 47], у этого персонажа происходит *замещение* индивидуальности социальной ролью. Лишь в исключительных случаях человеческое прорывается сквозь деловую сухость (сцена прощания с Егорушкой) и оказывается, что «футляр» еще не до конца поглотил человека.

На поводу у своей социальной роли идет Мойсей Мойсеич. Став хозяином постоянного двора, он отдает своему делу и свое тело, голос, жизнь. «Введя гостей в комнату, Мойсей Мойсеич продолжал изгибаться, всплескивать руками, пожиматься и радостно восклицать – все это он считал нужным проделывать для того, чтобы казаться необыкновенно вежливым и любезным» [С VII, 32]. Герой оказывается не властен над своими движениями, эмоциями, речью – линию поведения ему диктует его социальная роль. Он старается *изобразить* высшую степень проявления чувств, чтобы «оправдать требования и ожидания среды»: общаясь с постояльцами, Мойсей Мойсеич «ужаснулся», «радостно охнул», «взвизгнул», «закатился судорожным смехом», «стонал с мучительно-сладкой улыбкой». И возможное будущее Егорушки он оценивает с точки зрения внешнего проявления: «Это хорошо. Из гимназии выйдешь такой господин, что *все мы будем шапке снимать*. Ты будешь умный, богатый, с амбицией, а маменька будет радоваться» [С VII, 34]. Значимой оказывается прежде всего форма, *внешнее* подтверждение высокого положения в обществе.

Образ Варламова тоже являет собой пример замещения в человеке внутреннего содержания внешним. В отличие от других героев, он цельная натура, абсолютная величина, «константа» взрослого мира. Кузьмичев наряду с сухими мыслями о деле может оробеть перед графиней, бояться неудачи предприятия, переживать о племяннике, Мойсей Мойсеич по-своему любит и заботится о своем семействе, графиня Драницкая в порыве нежности способна расцеловать незнакомого «милого бутуза». Варламов – человек, форма проявления которого стала его сутью: вся его жизнь – это властное «кружение» хозяина степи, на которое он обречен.

У Егорушки социальная маска пока отсутствует. «Естественность, невинность восприятия мира и человеческих отношений дети сохраняли и проявляли прежде всего потому, что им чужды были те социальные «роли», которые общество обязывало «играть» взрослых, что они не успели еще надеть на них социальных масок, облечь их в социальные мундиры» [Богданов 1986: 136]. Новая рубашка, новая ямщицкая шляпа, новое праздничное пальто – новый внешний вид указывает на совершающийся переход героя в новое состояние.

Цель пути Егорушки, определенная взрослыми, – обретение оформленного, четко выраженного внешнего, социального образа.

Пока что во взрослом обществе он не имеет никакого «статуса». На вопрос о том, кто он, за мальчика отвечает Кузьмичев: «Это сынок сестры Ольги Ивановны», графиня Драницкая называет его «хорошеньким мальчиком», сам Егорушка представляется племянником Ивана Иваныча. Но, если для обозчиков Иван Иваныч – конкретная фигура, и эта фраза в их среде значима, то незнакомый лавочник резонно замечает, что «Иваны Иванычи разные бывают», то есть во взрослом мире Егорушка оказывается безлик.

Пантелей, узнав имя мальчика, «раскрывает» его значение по святцам: «Святого великомученика Егория Победоносца числа двадцать третьего апреля» [С VII, 51], но и этим Егорушка не может быть охарактеризован в полной мере, хотя, несомненно, имя героя несет определенную семантическую нагрузку. Дело в том, что Егорушка еще находится в стихии детства, его индивидуальное начало разомкнуто во времени и пространстве: он *видит*, *слышит* и *чувствует* степь.

В. Днепров, анализируя движение и ритм «лирического целого» «Степи», так описывает это движение: «Один и тот же ход настроения, многократно повторяясь, образует поэтический колорит повести и в конце концов ненарочито расширяется и обобщается до большого символического смысла, до поэтически выраженного мироощущения» [Днепров 1965: 516]. Мироощущение, передаваемое движением жизни степи, во многом свойственно и Егорушке: «Назревающее в монотонности покоя томление и нетерпение, жажда перемены. Вспышка бурной энергии, протест против поглощающей неподвижности, беспокойство, трепет. А затем – успокоение, затихание, замирание внезапно пробудившейся силы. Этот закономерный ритм нарастания и спада отражен и в отдельных эпизодах, и во всей картине» [Днепров 1965: 516]. В маленьком герое (а также в близком ему в чем-то Дымове) постоянно зарождаются, вспыхивают, угасают впечатления, переживания, ощущения.

Причем его чувства неоднозначны и неопределимы. Они, скорее, выражены посредством описания самой степи, которая окружает героя.

Попадая в тесный городок, Егорушка покидает степные просторы, их вольный ритм становится для него не осязаем, хотя тоска по нему может остаться. Следствием «выпадения» из «степного» ритма для Егорушки неизбежно должно стать притушение в нем самом этого ритма жизни. Его взросление связано с «переводом» интуитивно-эмоционального восприятия жизни, по сути своей безграничного и многомерного, на язык точных понятий. Из степного существования, где мир ассоциативен, а потому разнообразен, воспринимается героем «во всем своем смутно ощущаемом богатстве» (а городок его детства тоже «степной»), он переходит в жизнь, требующую четкости, скудную в своей бытовой конкретике.

Обретение героем социальной маски в результате учения и постижения жизни неизбежно. В лучшем случае безграничность его детской индивидуальности будет сконцентрирована «по ту сторону» фор-

мирующего «футляра» и впоследствии неизбежно вступит в конфликт с этой социальной оболочкой, в худшем она будет вытеснена необходимостью «ориентироваться на требования и ожидания среды» (Л. Гинзбург), в которую попадает герой.

Миры Егорушки и Варламова объективно противопоставлены, но не вступают в конфликт. Егорушкина сила детства исходит из прошлого, из вечности, из глубинного слияния с миром, свободы от денег. Его сила пассивная, но это сила необъятной степи. В произведениях Чехова «будущее лишено своих социально-исторических связей с настоящим, но свои *духовные* связи с ним герои ощущают очень остро» [Скибина 1984: 35].

Власть Варламова – активная власть денег, которая понятна во взрослом мире, покоряет красоту (графиня Драницкая мечется по степи в поисках Варламова), несет смерть («страшные» рассказы у костра, после которых появляется Варламов).

Сцена единственной встречи Варламова и Егорушки семантически насыщена. «Какой-то человек в белой фуражке и в костюме из дешевой материи, сидя на казачьем жеребчике, у самого переднего воза, разговаривал о чем-то с Дымовым и Кирюхой <...>. Егорушка быстро вскочил, *стал на колени и поглядел на белую фуражку*. В малорослом сером человечке, обутом в большие сапоги, сидящем на некрасивой лошаденке и разговаривающем с мужиками в такое время ... трудно было узнать таинственного, неуловимого Варламова, которого все ищут, который всегда «кружится» и имеет денег гораздо больше, чем графиня Драницкая» [С VII, 79]. «Проезжая мимо Егорушки, он не взглянул на него <...>. Пантелей поклонился Варламову, тот заметил это» [С VII, 80-81]. В художественном пространстве сцены встречи Егорушка находится *выше* Варламова и смотрит на него *сверху вниз*. Тем самым утверждается превосходство мальчика. Со своей высоты Егорушка развенчивает хозяина степи: не грозного таинственного Варламова он видит, а «малорослого серого человечка». Т. о. величины, которыми оперирует Варламов, не абсолютны: в масштабе егорушкиного взгляда то, что «этот человек сам создавал цены, никого не искал и ни от кого не зависел», мало что значит, а потому «сознание силы и привычной власти над степью» с точки зрения детского отстраненного сознания не имеет под собой реально значимой основы.

Способность ребенка видеть «изнанку и ложь каждого положения», влечет за собой негативную ответную реакцию взрослого мира. Варламов «не взглянул» на Егорушку: этот взгляд снизу вверх не мог состояться, т. к. подчеркнул бы пространственное и объективно-художественное превосходство неискушенного детства над духом практицизма. Однако жизнь прозаична, и, хотя Егорушка смотрит на Варламова сверху вниз, тот проезжает мимо, оставаясь хозяином степи.

Такая сильная и важная фигура, как Варламов, не могла однажды появиться на страницах повествования и исчезнуть, его появление должно было предваряться не только разговорами персонажей, но

и знаками в самой степи. Думается, что таким знаком Варламова, очередным знаком взрослого мира является ветряк-колдун, стоящий в степи, видимый издали, беспрестанно кружащийся и почти не достигаемый. Традиционно мельница – символ угрозы, неумолимой и непреодолимой силы, выступать против которой бессмысленно (ср.: сражение Дон-Кихота с мельницами в романе Мигеля де Сервантеса). Егорушка, действительно, не вступает во взаимодействие, а лишь наблюдает за Варламовым. У него есть знания (он видит две стороны Варламова, знает, что у мельницы два разных крыла), но нет силы, чтобы активно противостоять хозяину степи, а взрослые противостоять не способны – они заморожены колдовством Варламова-ветряка, силой его денег, которая непобедима для них.

После встречи с Варламовым Егорушка видит мельницу уже в бреду. «Тит на коротких ножках подошел к постели и замахал руками, потом вырос до потолка и обратился в мельницу. О. Христофор, не такой, каким он сидел в бричке, а в полном облачении и с кропилом в руке, прошелся вокруг мельницы, покропил ее святой водой, и она перестала махать» [С VII, 90].

Появление в сознании героя символа власти взрослого мира означает ту угрозу, которая направлена на *внутренний* мир маленького человека. Эта угроза появляется к концу пути героя, во время которого он совершает переход во взрослую жизнь. При отъезде из родного дома герой только *видит* символ нового мира – мельницу; потом он встречается с человеком – *олицетворением* нового мира; во время последнего этапа перехода, во время болезни Егорушки символ нового мира появляется в *сознании* героя. На этом этапе решается дальнейшая его судьба: примет ли он законы взрослого мира или останется верным своему миру. Угроза, с которой одному не справиться.

Изгнание о. Христофором «мельницы» из сознания Егорушки имеет значение для будущей жизни мальчика. Хотя он «профессионально считает деньги на постоялом дворе» [Сухих 2007, 132], о. Христофор не подвластен им, как не подвластен страстям большой жизни. Мирские хлопоты остаются для него увлекательной игрой, в то время как непреходящие ценности, чистоту и искренность побуждений о. Христофор ставит во главу угла всю свою жизнь. Его победа над мельницей – это символическое недопущение в будущую жизнь Егорушки прагматизма и суетности взрослого мира.

С посторонней помощью Егорушка отстаивает свой внутренний мир, но в результате его перехода во взрослую жизнь окружающее пространство изменяется. *Маленький* домик, в который приводят Егорушку по *длинной кривой* улочке, *маленькие душевные* комнаты, *сундук*, на который его кладут спать – все это знаки маленького замкнутого пространства, которое приходит на смену простору степи. Изменение мира, окружающего героя, сужение его границ неизбежно влечет за собой изменение внешнего плана самого героя, формирование «социальной роли». При условии, что внутренний мир его останется неизменным,

внешнее и внутреннее начала героя неизбежно разгармонизируются: форма, не согласующаяся с содержанием, обратится в «футляр», внутренний мир, замкнутый в футляр и отъединенный тем самым от большой жизни, обречен на автономное существование за счет внутренних резервов, которые рано или поздно истощатся. Такая рассогласованность – одна из причин той нескладной жизни, в которой, по словам Чехова, его герой «кончит непременно плохим» [П. II, 190].

Таким образом, сюжет повести, в том числе его детская линия, глубоко символичны. Персонажи повести относятся к двум пересекающимся и одновременно противостоящим мирам: детскому и взрослому. Наиболее яркими представителями этих миров, в определенной мере антагонистами можно считать соответственно Егорушку и Варламова. Их противостояние пассивное, оно не приводит к существенным изменениям одного или другого, но Егорушка с помощью о. Христофора отстаивает независимость, автономность, цельность своей личности во взрослом мире.

Дорога, которую проезжает Егорушка, – дорога его жизни, на ней он совершает «переход» во взрослую жизнь. Итог этого перехода символичен и указывает, какой тип личности может сформироваться в герое во взрослом мире.

Нежелание Чехова продолжить «Степь» можно объяснить тем, что будущая жизнь Егорушки, возможные и неизбежные трансформации «составляющих» его детской природы уже прослежены в повести на той самой степной дороге, где «время как бы вмешивается в пространство и течет по нему» (М. Бахтин). Ведь, как указывает Л. Гинзбург, многие из изменений «которые претерпевает; литературный герой в произведении, запрограммированы с самого начала в художественной ткани произведения» [Гинзбург 1979, 83]. Встреченные мальчиком на дороге его жизни люди как бы приоткрывают его будущее, но не в биографических частностях, а в возможных вариантах сущностного изменения Егорушки после перехода его из одного жизненного состояния в другое, из детского во взрослый мир.

Литература

- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Богданов В.А. Лабиринт сцеплений. М., 1986.
- Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
- Громов М. Чехов. М., 1993.
- Джексон Р.-Л. Время и путешествие: метафора для всех времен //Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 8-17.
- Кубасов А.В. Проблема романизации рассказов Чехова. Дисс... к.ф.н. Свердловск, 1989.
- Мейлах Б.С. Талант писателя и процесс творчества. Л., 1969.
- Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб., 2007.
- Цилевич Л. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976.

Францова Наталья Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы Курского государственного университета, Курск.

Frantsova Natalia Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Literature Kursk State University, Kursk.

Contact details / Dane kontaktowe:

Kursk State University

Frantsova Natalia Vladimirovna 305000, Russia, Kursk, Dimitrova str., 40, ap. 129.

Францова Наталья Владимировна 305000, Россия, г. Курск, ул. Димитрова, д.40, кв.129

«СТЕПЬ» А.П. ЧЕХОВА В ПРОЧТЕНИИ М. МЕСЁЯ

Ангелика Молнар
Венгрия, г. Дебрецен
manja@t-online.hu

Аннотация. В настоящем сообщении сопоставляются образы степи, представленные в повестях А.П.Чехова «Степь» и Миклоша Месёя «Высокая школа». Месёй подчеркивал огромное впечатление, произведенное шедеврами Чехова на него. По всей вероятности венгерский писатель читал «Степь» и опирался на нее при работе над «Высокой школой». Наш анализ фокусируется на сходствах и различиях презентаций некоторых компонентов степной природы, развертываемых и в метафоризацию акта письма.

Ключевые слова: Чехов; Месёй; «Степь»; «Высокая школа»; образ степи; сопоставление.

M. MÉSZÖLY READS ANTON CHEKHOV'S „THE STEPPE”

Angelika Molnár
Hungary, Debrecen
manja@t-online.hu

Abstract. In this paper the images of the steppe are compared in the short novels of A.P. Chekhov "The Steppe" and Miklós Mészöly "High School". Mészöly emphasized the huge influence of the Russian writer on him, therefore, it is likely that he also read and used "The Steppe" in his own work. The comparison is based on the similarities and differences in the authors' presentations of some nature picture components, which develop also into the metaphorization of writing.

Keywords: Chekhov; Mészöly; "The Steppe"; "High School"; image of steppe; comparison.

Переводчик Оксана Якименко называет Миклоша Месёя «ключевым автором» венгерской литературы второй половины XX века, который поменял «картину родного языка» и повлиял «на многих современных писателей» [Петухов]. «Высокую школу» перевел на русский язык Юрий Гусев [Месей 1997], однако других литературных произведений Месёя на российском книжном рынке, к сожалению, не найти, несмотря на то, что он упоминает Чехова среди своих любимых авторов, наряду с Достоевским и Толстым [Mészöly M. – Szigeti L. 1999: 16]. Русским читателям стоило бы также ознакомиться как с его высказываниями о собственных трудах [Mészöly 1977], так и с литературной критикой повести «Высокая школа» [Magasiskola 2004], чтобы получить более широкое представление об этом выдающемся писателе и его особом идиостиле. Настоящим кратко сопоставим некоторые общие

сюжетные мотивы и метафорические элементы в «Степи» Чехова и «Высокой школе» Месёя.

В повести Месёя представлен опыт главного героя (писателя), который он приобретает на соколиной ферме, расположенной на Великой равнине. На наш взгляд, образ степи восходит не только к венгерской литературной традиции, но и к повести Чехова «Степь», в которой презентуется путь главного героя Егорушки через степь к взрослой жизни. В связи с последней темой следует обратиться и к различным интерпретациям чеховедов [см. Ларионова 2006; Ларионова 2009; Кондратьева - Ларионова 2012; Катаев 2008; Волчкевич 2008 и др.].

В «Степи» Егорушка отправляется из дому в степь на «с громом» катящейся бричке (см. Чичиков), затем на обозе вместе с подвозниками (с более степными людьми). Чехов акцентирует таракхение и ветхость брички. Она называется и «ненавистной», вероятно, с точки зрения мальчика, потому что увозит его в гимназию учиться (взрослеть). В «Высокой школе» же герой-писатель прибывает в степь на грохочущем поезде (на современном виде транспорта), его встречает заведующий и они добираются на ферму на лошадях (на животных, как люди природы). Возвращаясь домой, герой-писатель рассматривает движение поездов на вокзале, акцентируя замкнутость и зловещность их металлических конструкций (рабство). Он и садится в такой поезд, в котором он может выбрать свободно свое меню, а затем дома написать произведение о пережитом.

У Чехова также имеется мотив рабства: бричка проезжает мимо острога. Увидя огражденное заведение, Егорушка вспоминает свои с матерью благодеяния. Пространство членится согласно движению брички и наблюдательской позиции путника: следуют кладбище и кирпичный завод, загрязняющий небо дымом, а затем открытое поле. Любопытно, что место захоронения людей, в том числе отца и бабушки героя, представлено в радужных (белых и вишневых) цветах, словно оно олицетворяет весну. Однако природный потенциал воскресения в сравнении мальчика, определяющего смерть, как сон, уже сменяется признаком неминуемого: падение спелой вишни воображается как памятники усыпаются «багряными, как кровь, точками» [С. VII. 14]. У Месёя же действие разворачивается на «Запретной территории», на которой обучают соколов уничтожать цаплей, наносящих ущерб рыбным прудам совхоза. Смерть маркируется установкой фокуса на черных глазах, как бу-синках, либо на разодранных перьях и останках птиц-жертв / добыч.

В подробном описании степи также можно усмотреть много общего у русского и венгерского писателей. У Чехова детализируется восход солнца, как оно освещает бесконечные просторы. Согласно олицетворениям и метафорическим глаголам, полоса света «поползла», «коснулась», «понеслась», «улыбнулась» и т.д.. Другие сравнения основаны на сходстве с человеческой работой и поведением, и в конце

концов процесс венчается радостным ответом степи. Утром все высохшее воскресает с желанием зацвести. Это олицетворение однако превращается в противоположную сторону, так как уже в полдень более сильно проявляется отсутствие жизни на равнине: «обманутая степь приняла свой унылый июльский вид» [С. VII. 16].

Все, что может разнообразить вид степи у Чехова, также презентовано как мертвое, безжизненное: «каменная баба» или «высохшая ветла». Однако все это не только тропеизируется, но и субъективизируется: см. «ярко-желтым ковром, тянутся полосы пшеницы», и работа косарей через олицетворение инструмента представлена как дружная и радостная: «косы весело сверкают и в такт, все вместе издают звук» [С. VII. 17]. Вместе с тем наблюдатель по работающим людям и неспособной лаять собаке заключает, что «зной жжет и душит» [С. VII. 18]. Зной и скука определяют как человеческих фигур, так и саму поездку по степи. Сухость потрезвевшего дяди уподобляется «инквизиторской». Как улыбка, так и веселая мысль отца Христофора кажутся «застывшей от жары». Такой оксюморон только усиливает утомительное воздействие солнца. Окаменелость как наступившая смерть приводится словно мысль Егорушки: он и «бричка и лошади замерли в этом воздухе и, как холмы, окаменели бы и остались навеки на одном месте?» [С. VII. 26].

Подобное сближение солнца, птиц, звука, тоски и смерти характеризует и степь Месёя, однако без того ритмичного, словно лейтмотивного повторения (к примеру, «выжженная равнина, загорелые холмы, знойное небо»), что является главным свойством поэтики повести Чехова. В венгерской повести нет никакого проникновенного обращения к этому миру: повествование нарочито нейтрально, даже если оно дано от первого лица и текст пронизан сплошной метафоризацией. У Месёя жгучее солнце над степью также уподобляется человеческому артефакту, однако речь идет о сильной лампе, ослепляющей и держащей в рабстве человека. Подчеркивается безжизненность степи (жгучее солнце, душный воздух, все вымерло), ее потусторонний и безвременный характер – не видно ее в разное время суток, как у Чехова. В отличие от сплошного солончака венгерской повести, в «Степи» встречаются и зеленые холмы, правда, прожженные лучами солнца. В повести Месёя кроме акациевой рощи, где обитают соколы, растения уподобляются «скелетам», деревцы – «гномам» и т.д. Кажется, нет полезных культур, и копны собраны лишь для того, чтобы сорока смогла туда спрятаться от сапсана, преследующего ее. Небо и степь в обоих произведениях сопоставляются по общему признаку бесконечности и зеркальности, а такое пространство, наряду с жарой и духотой, вызывает в людях тоску и уныние.

Эту скуку воплощает у Чехова и птица – коршун. В отличие от Месёя, у которого одинокий орел кружит над степью, вместо хищнических свойств птицы (когти, клюв, добыча) в чеховском тексте акцентируются бесцельность кружения и размахивание крыльями. По последнему

признаку движения птица сближается с человеческим строением – мельницей, следовательно, они не являются лишь деталью степной картины. В развитом сравнении, присвоенном восприятию героя, мельница «похожа на маленького человечка, размахивающего руками» [С. VII. 18], и в «лиловой» дали (ср. мираж) все манет к себе Егорушку, словно Дон Кихота. Когда бричка приближается к ней, она в тексте олицетворяется: ветряк «глядел на Егорушку своим лоснящимся крылом и махал» [С. VII. 20] и обозначается, как «колдун». Кроме птицы «одинокий» и тополь, существование которого также «непонятное». Говорящий отмечает «зеленую одежду» дерева вопреки выжженности окружающего, и выражает к нему сочувствие из-за трудных условий, в которых оно проживает. Так все компоненты образа степи взаимосвязываются и вместе презентуют скуку.

Другие элементы этого мира также не позволяют освободиться от этого состояния, ибо птицы, оживляющие равнину, улетают. В отличие от приятного звука, издаваемого старичками, куропатками и сусликами, у сверчков отмечена унылая, монотонная музыка. Интересно, что помимо мельницы и иные человеческие артефакты также играют важную роль в создании образа степи, однако и они не разнообразят по-настоящему природу. В мире повести Чехова телеграфные столбы презентуются по изменению их размера: как они уменьшаются до «палочек, похожих на карандаши» [С. VII. 49]. На проволоках сидят «ястребы, кобчики и вороны», но и они наделены равнодушием. В повести же Месёя наоборот, блеск металлических проволок телеграфных столбов обманывает соколов, угрожая их жизни, кроме того, от ветра проволоки издают звуки, напоминающие музыку. Различие наблюдается и в том, что «пронзительный крик» хищных птиц на ферме или шумный гул цаплей-жертв может сильно раздражать. Женщина кормит грызунов или лаского вылавливает суслика из норы, чтобы затем подать их соколам на съедение.

В «Степи» исключением из монотонии может быть тот момент, когда бричка останавливается у источника воды, которая благоприятно влияет на пассажиров своим «прохладным бархатом» и «ласковым журчаньем». Струйка тоже олицетворяется: «тихо ворча, точно воображая себя сильным и бурным потоком, быстро бежала куда-то влево» [С. VII. 20]. Здесь обитают и мелкие птицы. Повествование принимает их точку зрения, когда говорящему «в их писке слышались тревога и досада, что их согнали с ручья» [С. VII. 20]. Олицетворяется и речь воды: «мягко картавя, журчал ручеек», но звуки птиц и ручейка не нарушают тишину, «а, напротив, вгоняли природу в дремоту» [С. VII. 23]. Скучающий и страдающий от жары Егорушка здесь еще не поддается всеобщему сну, а старается занять себя, слушая «музыку» скрипача и выпивая воды. Этот ряд занятий слегка освежает героя, к тому же, оживляет и окружающий мир, так как каждое его составляющее обретает свой собственный язык в результате обращения к нему субъекта.

По дороге появляется и колодец с журавлем. Однако в данном случае акцентируется не чистота и свежесть воды, так как отрицательные персонажи Кирюха и Дымов представлены пьющими из него со смехом и произносящими «нехороших слов». Таким же зловещим событием является и то, как степные овчарки, словно адские собаки, нападают на бричку. Определение их хозяина старика «совсем ветхозаветной фигурой» [С. VII. 19] отсылает к дохристианским временам. В венгерской литературе о степи колодец с журавлем является устойчивым мотивом. У Месёя однако он отсутствует, возможно, именно по причине, наблюдаемой в повести Чехова. Герой-писатель представляет себя на дне озера, присваивая водному миру райское изобилие в противоположность пустоте солончака. В отличие от традиции изображения степи, большого стада (отары) овец также нет у Месёя. Свинопас не помогает заведующему фермой уловить сороку. Чужие люди вообще нарочно вредят ферме, так как не принимают дело, проводимое на ней.

Напомним в этой связи, что все живое желает дождя, поэтому и представлена борьба степи со солнцем за благотворную влагу. Однако когда наконец-то ливанет гроза – это одновременно означает и разрушение, не только преобразование степи и Егорушки. В мире повести Месёя также требуется дождь, однако здесь приводятся другие образы, так как степь за одно с небом и солнцем. Это объясняется, во-первых, тем, что в центре внимания венгерского писателя стоит иная проблематика, связанная с соотношением хищников и жертв. Во-вторых, буря уносит жизнь соколам, что вызывает желание героя-писателя покинуть ферму.

Отметим, что в силу такой постановки вопроса, птицы, представленные у Месёя, существенно отличаются от чеховских, за исключением чибиса, который плачевно предупреждает степь об опасности – о приближении людей на ферму. У Чехова эти птицы тоже плачут. Более того, тихое пение, услышанное Егорушкой и покрывающее всю степь, наделяется признаками, относящимися не только к русской народной или казачьей песне, но и голосу чибиса: «песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач» [С. VII. 24]. Тоскливая песня присваивается выжженной солнцем траве (растению, желающему жить и погибающему «без вины»), однако затем выясняется, что ее пела баба, которая уподобляется цапле. Таким образом «тягучая песня» связывает растения, птиц и людей. Она и является настоящим «словом» степи?

Закат солнца представлен при помощи новых метафор и олицетворений: природа оживляется, пытается сбросить с себя «иго солнца», и ее явления сопоставляются с действиями человека: «кудрявое» облако «переглянулось со степью», «сильно рванул ветер» и «закружилась пыль, побежала по степи» [С. VII. 28]. Растение уподобляется птице (перекати-поле «завертелось»), а птица – насекомому («дрожа в воздухе»), а последующее развертывание этого ряда завершается полным оживлением и свободным полетом: «понесся в сторону» [С. VII. 29]. Для Чехова птицы нужны в качестве компонентов степи. В отличие от

боязливости стрепета, подчеркивается сердитость тоже «встревоженного» коростеля. Грачи «делают степь еще более однообразной» [С. VII. 17], но привыкли к ее изменениям и даже при вихре они дальше долбят «своими толстыми клювами черствую землю» [С. VII. 29].

В повести Чехова утверждается красота и жизненность вечерней степи, так как вечер приносит облегчение и свободу: «степь легко вздыхает широкою грудью» [С. VII. 45]. Отрицается «дневная старость», т.е. метафорически выжженность травы, и подчеркивается «веселая, молодая трескотня», разные звуки, которые мешаются «в непрерывный, монотонный гул, под который хорошо вспоминать и грустить». Здесь однако снова следует отрицание сказанного: если это и не «дневная» тоска, но все равно грусть, причем опять же акцентируется монотонность: эта «однообразная трескотня убаюкивает, как колыбельная песня» [С. VII. 45]. Развитые сравнения и метафоры напоминают другую новеллу Чехова – «Спать хочется» (см. «кричит сверчок»). В «Степи» также все преподносится сквозь призму сонного детского восприятия, однако мешают заснуть кричащие птицы: «птица, которую степняки зовут сплюком, кому-то кричит: "Сплю! сплю! сплю!", а другая хохочет или заливается истерическим плачем – это сова» [С. VII. 45]. Маркируется грусть и тревога в ночных звуках птиц. В повести Месёя герой-писатель также не может заснуть из-за доносящихся до него голосов птиц или же их угрожающего молчания.

Итак, у Чехова вечерняя степь представляет собой не только красоту, но и зловещие образы для наблюдающего субъекта: «темнели холмы, которые, казалось, заслоняли собой что-то неведомое и страшное» и «вся степь пряталась во мгле», а сквозь мглу меняется и восприятие: все «представляется не тем, что оно есть» [С. VII. 44-45]. Силуэты обманывают: не разгадать, монахи они или разбойники, однако выясняется, что каждый – «одинокий куст или большой камень». Весь окружающий мир переименуется в рецепции Егорушки, в которой возникают одни «туманные, причудливые образы». Параллельно этому и «природа настороже» и также олицетворяется: «ей жутко и жаль утратить хоть одно мгновение жизни» [С. VII. 46].

Здесь дается представление об очарованности в степи. Это ночное влияние, о котором см. ниже, разворачивается на другой день. Утром же солнце, борясь с курганом, снова «напряженно паяло свои лучи во все стороны и заливало горизонт золотом» [С. VII. 48]. Однако настало воскресенье, приносящее начало полному перерождению героя. Это проявляется и в его творческом отношении к слову. Степь изменилась и дорога тоже стала другой, «богатырской», широкой. «Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли» [С. VII. 48]. Мальчик и воссоздает легенды о богатырях, «вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника», кроме того, в его воображении оживляются и рисунки о скачущихся шести колесницах «в священной истории».

В повести Месёя непривычная ночная тишина птиц уносит сон героя-писателя и наводит его на размышления о легендах. Он старается оживить и сотворить легенду сапсана Дианы, посмотреть на мир глазами высоко парящей птицы, однако в результате он сталкивается с брэнностью бытия, разочаровывается в деле фермы и уедет. В этом также можно усмотреть отклик на чеховскую повесть, в которой Егорушка все время фантазирует над увиденными явлениями, забывается и ему грезится понестись «за убежавшею далью». Герою под влиянием встречаемых каменных баб или ночных птиц, «на память приходят степные легенды», и «все то, что сам сумел увидеть и постичь душою» [С. VII. 46]. Степная легенда влияет на человека как живительная вода: «душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей» [С. VII. 46]. Однако здесь лететь с птицей также вызывает «тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!» [С. VII. 46]. А это не что иное как тоска по выражению тоски: требуется поэт или писатель, который воссоздает мир степи: «тягучие песни» и ночные кошмары и др. Таким певцом в результате и становится сам говорящий. Может быть это взрослый Егор? В таком случае взросление означает путь через степь к своему слову, способному поэтически презентовать и наделять мертвую природу жизнью. А восприятие, «точка зрения» Егорушки является маской, за которой скрывается субъект текста, создающий новые метафоры степи. Подобный прием можно усмотреть и в т.н. лирических отступлениях в конце первого тома «Мертвых душ».

Подводя итоги нашему краткому анализу, можно утверждать, что в связи с нарративной структурой повести Чехова следует говорить не лишь о присвоенной герою позиции говорящего, а об олицетворении дискурса. К таким заключениям можно прийти и в результате анализа повести Месёя, в которой желание героя создать «степную легенду» трансформируется в написание поэтического произведения, переосмысляющего легенды.

Итак, степь приобрела даже двух замечательных певцов, создавших особенный поэтический взгляд на нее.

Литература

- Петухов Григорий. Вечное одиночество венгерской литературы. Интервью с переводчицей Оксаной Якименко. (дата обращения: 19.05.2020) <https://gorky.media/context/vechnoe-odinochestvo-vengerskoj-literatury/>
- Месеи Миклош. Высокая школа. (пер. Юрий Гусев) // Месеи Миклош. Венгерская новелла. Повести. Budapest, Pont Kiadó. 1997. С. 5-75.
- Mészöly M. – Szigeti L. Párbeszédkiérlet. Pozsony, Kalligram. 1999.
- Mészöly Miklós. A tágasság iskolája. Budapest, Szépirodalmi. 1977.
- Magasiskola: In memoriam Mészöly Miklós. (szerk.) Fogarassy Miklós. Budapest, Nap Kiadó. 2004.

- Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов-на-Дону, 2006.
- Ларионова М.Ч. Повесть А.П. Чехова "Степь": традиционно-культурный универсум // Труды Южного научного центра Российской академии наук. Ростов-на-Дону, 2009. Т. 5. С. 344-358.
- Кондратьева В.В., Ларионова М.Ч. Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х–1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов н/Д, 2012.
- Катаев В.Б. «Степь»: драматургия прозы // Таганрогский вестник. Вып.3. Мат-лы междунар. научно-практ. конф. «"Степь" А.П. Чехова: 120 лет». Таганрог, 2008. С. 1-8.
- Волчеквич М.А. «Степь» – «волшебная сказка» А.П. Чехова // Таганрогский вестник. Вып.3. Мат-лы междунар. науч.-практич. конф. «"Степь" – 120 лет». Таганрог, 2008. С. 129–137.

Молнар Ангелика – PhD доцент, Институт Славистики, Дебреценский университет.

Molnár Angelika – PhD, associate professor, Institute of Slavistics, University of Debrecen.

Contact details / Dane kontaktowe:

Molnár Angelika – Institute of Slavistics, University of Debrecen Debreceni Egyetem: 4032 Debrecen, Egyetem tér 1.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ БИОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА МАРИИ ПАВЛОВНЫ ЧЕХОВОЙ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРАКТИКЕ А. П. ЧЕХОВА

Александр Васильевич Кубасов

Россия, Екатеринбург

kubas2002@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается проблема отражения личности сестры Чехова в трех его рассказах – «В рождественскую ночь», «Переполюх» и «Архиерей». Мария Павловна для брата играла роль, которая сходна с ролью натурщицы для художника. Показана динамика изменения образа сестры в рассказах Чехова разных лет. Стилизаторская природа творчества Чехова проявилась в использовании им, помимо биографического материала, еще и литературного, трансформирующего образы Гюго, Тургенева и Гоголя. Теоретический аспект статьи связан с разработкой внутренней биографии писателя, которая создается художественными средствами и воплощается в его произведениях. Обосновывается различие внешней и внутренней биографии.

Ключевые слова: внутренняя и внешняя биографии писателя, прототип, М. П. Чехова, А. П. Чехов

ARTISTIC TRANSFORMATION OF THE BIOGRAPHICAL IMAGE OF MARIA PAVLOVNA CHEKHOV IN THE LITERARY PRACTICE OF A. P. CHEKHOV

Alexander Kubasov

Russia, Yekaterinburg

kubas2002@mail.ru

Abstract. The article examines the problem of reflecting the personality of Chekhov's sister in his three stories – «On Christmas Night», «Commotion» and «The Bishop». Maria Pavlovna played a role for her brother, which is similar to the role of a model for an artist. The dynamics of changes in the image of a sister in Chekhov's stories of different years is shown. The stylizing nature of Chekhov's work was manifested in his use, in addition to biographical material, also literary material, transforming the images of Hugo, Turgenev and Gogol. The theoretical aspect of the article is associated with the development of the internal biography of the writer, which is created by artistic means and embodied in his works. The author of the article substantiates the difference between external and internal biography.

Keywords: internal and external biographies of the writer, prototype, M. P. Chekhov, A. P. Chekhov

Научная биография воссоздает не личность саму по себе, а **образ личности**. Личность единична и неповторима, образы же этой личности, воссоздаваемые разными биографами, множественны и вариативны. Добавим, что и сама личность при написании автобиографии тоже воссоздает свой образ, который может различаться в зависимости от разных факторов: времени написания, реального или мыслимого

адресата, жизненных условий, в которых она создается и т.д. Создателем объективированного образа личности в научной биографии является исследователь, отбирающий и интерпретирующий факты жизни какого-либо деятеля, а также его творчество, то есть занимающий по отношению к субъекту своего разыскания активную диалогическую позицию. Индивидуально-творческая инициатива исследователя по необходимости предполагает, что чья-либо биография, несмотря на наличие неких общеизвестных объективных фактов или реалий, может интерпретироваться по-разному, в зависимости от позиции ученого, его цели, выбранного ракурса, масштаба и характера изображения и т.п.

Биографическая полнота образа писателя обуславливается двумя составляющими. Первая составляющая – это биография писателя, основанная на свидетельствах родственников, друзей, коллег, вообще других людей, знавших данного человека. В совокупности такого рода материалы позволяют воссоздать *внешнюю биографию* писателя. В терминах М. М. Бахтина, это аспект «я-для-других» [Бахтин 1986: 371]. Очевидно, что чем больше представлено разнообразных точек зрения на личность писателя, тем полнее и многограннее она будет освещена. Это внешне-характерная, внешне-ролевая сторона исследуемой личности. Стоит отметить, что внешняя биография писателя со временем обретает относительную стабильность и завершенность в силу того, что рано или поздно заканчивается (или, по крайней мере, существенно сокращается) поступление новых документов, свидетельств, фактов и т.п.

Вторая составляющая – это *внутренняя, духовная биография* писателя, которую он пишет на разных языках. Первый – язык писем писателя, его мемуаров, дневников, различного рода заметок, маргиналий, в которых он выражает себя прямо, не прибегая к художественной образности. Второй язык – литературный, творческий. С помощью этого художественного дискурса создается внутренняя биографии писателя. При воссоздании внутренней биографии писателя возникает противоречие, обусловленное «обратным переводом» художественных, эстетических фактов в факты бытовые, житейские. Чтобы такой «перевод» оказался адекватным, биографу нужно владеть тем «кодом», которым пользовался писатель, претворявший реальную эмпирическую действительность в художественный образ мира. В отличие от внешней объективированной биографии, внутренняя, духовная биография никогда не сможет стать завершенной, поскольку постоянно углубляется и изменяется понимание художественных произведений, меняется читательский апперцептивный фон, литературный контекст и т.д. Внутренняя биография писателя включает в себя два аспекта: «я-для-себя» и «другой-для-меня». Иначе говоря, внутренняя биография – это опыт самопознания личностью самой себя и других [Кубасов 2018]. Я – это не только Я, видимый извне, со стороны других, не только Я в собственном понимании и самоощущении, воплощенных в моем творче-

стве, но и Я в своих реакциях на других людей, а также в отклике на их реакции на меня. Эта мысль в стихотворении Николая Заболоцкого «Во многом знании – немалая печаль...» выражена так:

*Я разве только я? Я – только краткий миг
Чужих существований. Боже правый,
Зачем ты создал мир, и милый, и кровавый,
И дал мне ум, чтоб я его постиг! [Заболоцкий 1974: 128].*

Внешняя и внутренняя биографии дополняют одна другую, а также являются средством взаимной проверки. Непротиворечивость объективированной и духовной биографий писателя есть один из критериев корректности и адекватности выдвигаемых биографом положений и гипотез.

Обычный путь поиска биографического начала в произведениях писателя базируется на корреляции двух направлений: от фактов биографии к художественному произведению и, наоборот, – от произведения к биографии. Двухэлементная система относительно проста и стабильна в силу устойчивости и определенности составляющих ее компонентов: как текста, так и биографического материала.

Чехов вводит в свои произведения третий элемент, в роли которого выступает чужой литературный текст, герои которого проецируются не только на его собственных персонажей, но отраженно и на прототип, то есть на реальное лицо. Возникает гораздо более сложная трехэлементная система. Чеховский персонаж оказывается в точке пересечения двух сфер: эмпирической и литературной. Следовательно, важную роль в определении биографического подтекста в произведениях Чехова играет интертекст. С его помощью создается ситуация непрямого говорения о том или ином реальном человеке.

Для Чехова особое место в кругу родных людей занимала сестра Мария Павловна. Особость ее определяется тем, что довольно длительное время она была самым близким Чехову существом женского пола (не считая, конечно, матери). Описывая жизнь писателя в Москве начала 80-х годов, его биограф замечает: «Для Антона сестра стала секретарем, confidentкой и даже свахой, а также взяла на себя часть обязанностей главы семейства» [Рейфилд 2005: 90]. Добавим к перечисленным статусным ролям «Ма-Па» еще одну, особенно важную для брата: Чехов пристально вглядывался в сестру, потому что она была для него примерно тем же, чем молодая натурщица для художника. Она была моделью, которую в разных произведениях можно было представлять в различных образных модификациях. В этой связи остановимся на трех рассказах Чехова, где биографический подтекст раскрывается через проекцию реалий художественного мира на личность Марии Павловны.

Рассказ «**В рождественскую ночь**» был опубликован за три дня до Рождества 1883 года в журнале «Будильник». Вначале рассказ

предполагалось опубликовать у Лейкина в «Осколках» под названием «Беда за бедою», но редактор забраковал его, так как он показался ему «водянистым» и не имеющим «ни сюжета, ни подкладки» [С II, 530]. Получив от Лейкина отказ, Чехов пишет ему: «Рассказ «Беда за бедой» не печатайте. Я нашел ему пристанище в первопрестольном граде. Назад тоже не присылайте. Я черновик отдал» [П I, 92]. Трудно сказать, отличается ли текст «Беды за бедою» от текста рассказа «В рождественскую ночь». На этот счет можно строить только предположения. Для нас важны два момента. Во-первых, то, что рассказ мыслился Чеховым по-особому праздничным, связанным с Рождеством. Во-вторых, в публикации «Будильника» рассказ имел прямое посвящение Марии Павловне, которое было снято в дальнейшем при публикации его в сборнике «Пестрые рассказы». Можно сказать так: «В рождественскую ночь» – это, помимо прочего, еще и рождественский литературный подарок брата сестре. Логично ожидать, что личность Марии Павловны каким-то образом должна была отразиться в тексте рассказа.

В рассказе оживлен известный в семье Чеховых событийный фон, связанный с их таганрогской жизнью. Недаром Александр Чехов отметил в мемуарах реально-бытовую подоплеку рассказа. Он помнил о том, что во времена детства Чехова «несколько ватаг рыбаков было застигнуто <...> бурей в море на льду, и ночной звон производился для них, чтобы указать им путь к берегу» [С II, 530]. Таким образом, таганрогские реалии в рассказе выполняли функцию активизации апперцептивного фона для узкого круга домашних читателей, триггера в их сознании определенных ассоциаций и воспоминаний. Вероятно, сестра тоже знала о давнем таганрогском событии. Как и посвящение, для нее это был сигнал того, что «В рождественскую ночь» играет роль как бы своеобразного послания брата сестре.

Рассказ можно трактовать как размышление писателя на языке беллетристики о будущем Марии Павловны. Чехов умел говорить через текст по-разному с разными адресатами, обладающими разными фоновыми знаниями. Через тринадцать лет он повторит этот прием в «Чайке», ведя свой интимный, не слышимый для других, «разговор» с Лидией Авиловой. Если бы не мемуары Лидии Алексеевны [Авилова 1986], скорее всего, мы бы так и не узнали эзотерического смысла разговора Чехова с нею.

Через рассказ «В рождественскую ночь» Чехов высказывает о своей сестре то, что в иной, небеллетристической форме, не может получить адекватного выражения. Поэтому не только переписка Чехова с сестрой входит в состав их биографий, но и определенные художественные произведения писателя.

«В рождественскую ночь» написан как творческая полемика с Виктором Гюго, с его романом «Труженики моря». Роман классика французской литературы Чехов использовал также в своих рассказах «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» (1880), «В море» (1883) и «Ночью» (1901) [Назирова 2005]. Главная героиня рассказа «В рожде-

ственскую ночь», Наталья Сергеевна, имеет черты сходства с Дерюшеттой из «Тружеников моря». Для рассказа «В рождественскую ночь» выстраивается намеченная выше трехэлементная система: связывающая воедино трех героинь: Наталью Сергеевну из чеховского рассказа, Марию Павловну и Дерюшетту – их литературную предшественницу из романа Гюго.

«Молодая женщина лет двадцати трех, с страшно бледным лицом, стояла на берегу моря и глядела в даль» [С II, 286]. Так начинается «В рождественскую ночь». Бросается в глаза расхождение возраста героини рассказа и той, кому был посвящен рассказ. Мария Павловна в августе 1883 года отметила свое двадцатилетие. Однако возраст Марии Павловны оказывается близок возрасту героини Гюго, которой в романе двадцать один год. Возраст чеховских героинь, помимо реально-бытового, носит еще и знаковый характер. В рассказе «Женщина с точки зрения пьяницы» дана таблица женских «переходных возрастов»:

От 17 до 20 – шабли и шато д'икем.

От 20 до 23 – токайское.

От 23 до 26 – шампанское [С III, 240].

Мария Павловна в 1883 году переходила от возраста «шабли» к возрасту «токайского». Наталья Сергеевна из рассказа «В рождественскую ночь» изображена в другом «переходном возрасте»: от «токайского» к «шампанскому». Чехов и в дальнейшем будет стараться брать своих героинь в критически важные для них годы жизни.

Очевидно, в рассказе отразились размышления Чехова над судьбой сестры, в которой писателю виделось некое сходство с романтической героиней Гюго. Недаром он писал брату Александру о сестре в том же 1883 году почти что на акцентированном пафосном «гюгоистском» языке: «Она переживает теперь борьбу, и какую отчаянную! Диву даешься! Все рухнуло, что грозило стать жизненной задачей... Она ничем не хуже теперь любой тургеневской героини... Я говорю без преувеличений...» [П I, 57]. Гораздо спокойнее о том времени по прошествии лет вспоминает сама Мария Павловна: «Это было осенью 1883 года. <...> Я с увлечением стала заниматься на курсах (В.И.Герье – А.К.). Я перознакомилась с курсистками, завела себе подруг. Все мы тогда стремились быть «передовыми». Мы читали много книг на исторические, философские и общественные темы...» [Чехова 1960: 32]. Тот период, о котором пишет Мария Павловна, конечно, тоже был переходным, но видимый ею «из далекого прошлого», он потерял свою остроту и кризисность.

Чехов не любил открывать прямые адреса литературных предшественников своих персонажей. В приведенном отрывке из письма к брату Чехов использует принцип метонимии. Метонимичность проявляется в том, что дается «адрес», по смежности связанный с главным, основным. Мария Павловна в 1883 году, по словам Чехова, переживает

«отчаянную борьбу», роднящую ее с тургеневскими героинями. Но ведь это качество не чуждо и Дерюшетте из романа Гюго, и Наталье Сергеевне из чеховского рассказа. Непрямой диалог Чехова со своим адресатом по прошествии времени становится более важен для уяснения характера творческого метода писателя, чем для биографии Марии Павловны. Внутренняя диалогичность и связанная с нею стилизаторская природа были изначально присущи произведениям Чехова.

Рассказ «**Переполох**» впервые был опубликован в «Петербургской газете» 3 февраля 1886 года. Ключом к раскрытию биографического и литературного подтекста рассказа является номинация двух героинь. Первая из них – гувернантка, «молоденькая, едва только кончившая курс институтка» [С IV, 331]. Вторая героиня – Федосья Кушкина, хозяйка дома, в котором и происходит переполох из-за потерянной броши. При подготовке рассказа для собрания сочинений Маркса Чехов внес достаточно существенные коррективы в текст произведения. Пожалуй, самым важным из них можно признать изменение фамилии героини. В первой редакции она именовалась как «Машенька Поплавская» [С IV, 440] в новой редакции рассказа героиня получила другую фамилию. Она стала «*Машенькой Павлецкой*» [С IV, 331]. Перед нами достаточно редкий случай, когда Чехов при редактировании не маскирует, а наоборот приоткрывает биографическую подоплеку своего произведения. Номинация главной героини на редкость прозрачна: Машенька Павлецкая напоминает, конечно, о Марии Павловне. Открытость второго, прототипического плана связана с тем, что ко времени выхода второго тома собрания сочинений в издании Маркса, где был вторично напечатан рассказ, уже мало кто мог разглядеть во взрослой женщине, сестре писателя, прототип «молоденькой институтки». Для Чехова же связь его литературной героини с сестрой продолжала оставаться актуальной. Это была своего рода страница «семейной хроники», запечатленная художественными средствами. Понятый таким образом рассказ Чехова можно поставить в один ряд с теми рисунками и картинами Николая Чехова, на которых тоже запечатлены образы родных, но только на языке живописи и графики.

«Переполох» в контексте биографических разысканий может быть интерпретирован как еще один художественный прогноз возможного варианта будущего сестры. Если в год написания рассказа «В рождественскую ночь» двадцатилетняя Мария Павловна поступила на курсы В.И. Герье, то в год написания «Переполоха» она их заканчивала и должна была начинать самостоятельную трудовую жизнь. Чехов удивительно последователен в своей художественной логике. Хронологический отсчет в три года как ступень жизни человека остается для него смыслообразующим на протяжении всего творчества. 12 августа 1886 года Марии Павловне должно было исполниться 23 года. Она переходила, «с точки зрения пьяницы», от «токайского» к «шампанскому».

В рассказе создавался драматический вариант судьбы сестры. Быть может, он должен был сыграть роль своеобразного «заговора»

писателем высших сил. В литературе Чехов как бы досрочно проигрывал с персонажем то, что не должно было случиться с его прототипом в жизни. И драматический вариант судьбы сестры, к счастью, в самом деле не состоялся. Мария Павловна не стала гувернанткой в богатом семействе, подобно Машеньке Павлецкой, а «поступила в частную женскую гимназию Л. Ф. Ржевской преподавательницей истории и географии» [Чехова 1960: 33].

В 1883 году, во время написания рассказа «В рождественскую ночь», Мария Павловна переживала, по словам Антона Павловича, «отчаянную борьбу», роднящую ее с тургеневскими героинями, в 1886 году образ сестры помещается в другой «тургеневский контекст».

Фамилия хозяйки дома, где служит Машенька Павлецкая, построена на прозрачной метатезе фамилии известной тургеневской героини: Кушкина – Кукшина. Метатеза определяет основной прием в изображении чеховской героини – прием инверсии. Авдотья Никитишна Кукшина характеризуется в романе Тургенева Ситниковым как «замечательная натура, емансипее в истинном смысле слова, передовая женщина». Это точка отсчета для героини «Переполоха», которая в условиях 80-х годов XIX века изменилась, но сохранила генетическую связь со своей литературной предшественницей. Федосья Васильевна Кушкина, действительно, по-своему «замечательная натура», признающая себя «передовой женщиной», а потому пренебрегающая элементарными этическими нормами. Чехов строит образ своей героини, иронически обыгрывая значение слова «емансипее», то есть «свободная от предрассудков» (фр.). «Свобода от предрассудков» Федосьи Васильевны Кушкиной оборачивается неуважением прав и свобод других людей.

Ощутимая травестийность «Переполоха», обусловленная прецедентным текстом Тургенева, при первой публикации задавались, помимо прочего, двумя указателями: псевдонимом «А.Чехонте», который, как музыкальный ключ, предполагал прочтение рассказа в определенной тональности, а также подзаголовком – «отрывок из романа» [С IV, 513]. Подобного рода обозначения известны с самого начала творчества писателя. Вспомним рассказ «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» (1880) – «Роман в одной части с эпилогом» [С I, 35] или подзаголовок рассказа «Тайны ста сорока четырех катастроф, или Русский Рокамболь» – «Огромнейший роман в сжатом виде» [С I, 487]. Чехов в названных рассказах представляет пародийные образы романтического и детективного романов. В «Переполохе» создается пародийный образ тургеневского романа. Речь при этом надо вести не столько о конкретном романе, сколько о некоем конструкте под общим названием «тургеневский роман».

Инверсивность повествовательной манеры Чехова проявляется еще и в том, что он перемещает центральных героев Тургенева на периферию, а второстепенных – в центр. Кукшина, превратившись у Чехова в Кушкину, переместилась в центр произведения. А вот Базаров

стал всего лишь эпизодическим лицом. Он не без труда угадывается в домашнем докторе Кушкиных Мамикове.

Изменения произошли не только с типом «эмансипе», но с типом «тургеневской девушки». Машенька Павлецкая – один из современных вариантов этого типа. С литературными предшественницами её роднит чувство собственного достоинства, стремление отстаивать свое право на уважение личности. Отметим социальный сдвиг, инвертивный по отношению к прецедентному «тургеневскому роману». Тип «тургеневской девушки» предполагал социальный статус дворянки. В рассказе Чехова Машенька Павлецкая – «благовоспитанная, чувствительная девица, дочь учителя» [С IV, 333]. Разночинское происхождение героини не исключает ее тонкой душевной организации. Не была чужда «чувствительность» и Марии Павловне: на премьере «Иванова» она «чуть не упала в обморок» [П II, 153-154].

Личность Марии Павловны – это всего лишь одна из граней образа Машеньки Павлецкой. Героиня рассказа, повторим сказанное, становится точкой пересечения жизни и литературы. Имплицитно в рассказе представлена типично тургеневская тема «отцов и детей». Муж Кушкиной-«Кукшиной» жалуется Машеньке на жену: «Мне деньги нужны, а она... не дает. Ведь этот дом и все это мой *отец* наживал, *Марья Андреевна!* Все ведь это мое, и брошка принадлежала моей матери, и... все мое!» [С IV, 337].

Образ Машеньки Павлецкой, через Марию Павловну, связан не только с тургеневскими девушками, но и совсем с другим персонажем. Еще одна адресная отсылка в «Переполохе» открывается с помощью отчества героини. Она именуется Марьей Андреевной. Имя и отчество в данном случае является результатом контаминации двух известных гоголевских героинь – *Анны Андреевны* и *Марьи Антоновны*. Соединять воедино черты разных чужих литературных героев или наоборот «разделять» их на части, переворачивая при этом, было в манере Чехова-стилизатора. Напомним в этой связи известные слова писателя из письма Л.А.Авиловой: «... то, что есть Дуня, должно быть мужчиною. <...> Сделайте героя чиновником из департамента окладных сборов, а Дуню офицером что ли...» [П IV, 359]. В рассказе Чехова «Комик» (1884) была показана актриса Мария Андреевна, выступающая в амплу инженю, то есть с той же адресной отсылкой в сторону Гоголя.

«Ревизор» была любимой комедией Чеховых. Вот как пишет об этом на склоне лет сама Мария Павловна: «Особенно большой популярностью в нашей семье пользовался «Ревизор». Его в детстве мы разыгрывали в домашних спектаклях очень часто. Антон Павлович обычно играл городничего. <...> Брат Иван обычно играл Хлестакова, а я исполняла роль *Марьи Антоновны* – *дочери городничего* (жену городничего, Анну Андреевну, за отсутствием подходящей артистки, никто не исполнял), Николай Павлович играл иногда слугу Осипа, иногда судью Ляпкина-Тяпкина» [Чехова 1960: 18-19].

Создавая образ Машеньки Павлецкой отчасти по канве жизни сестры, Чехов не мог не помнить о ее роли в домашних постановках «Ревизора». Скорее всего, для Чехова члены его семейства и их роли в гоголевской комедии в какой-то мере оказались связанными между собой. Если эта гипотеза верна, то при обнаружении в чеховских текстах аллюзий на героев «Ревизора» есть смысл проверить, не связан ли тот или иной персонаж вдобавок еще и с каким-либо членом семьи Чеховых.

Последний раз образ Марии Павловны нашел отражение в «Архиерее» (1902), этом творческом завещании писателя. Катя, дочь брата преосвященного наделена одной из детских примет внешности Марии Павловны. Еще раз обратимся к мемуарам сестры писателя: «Антоша дал мне целых три прозвища: «Моська», «Чечевица» и «Сияние». Последнее название казалось мне особенно обидным, и я плакала из-за него. В детстве у меня были короткие и упрямые волосы. Чтобы они мне не мешали, я сдерживала их полукруглым гребешком, но волосы все же не слушались и, топорщась, стояли на голове вокруг гребешка в виде сияния» [Чехова 1960: 19]. Свидетельство Марии Павловны поразительно перекликается с деталью внешнего облика племянницы архиерея: «Волоса у нее поднимались из-за гребенки и бархатной ленточки и стояли, как сияние, нос был вздернутый, глаза хитрые» [С.Х., 191]. Почему Чехов вместо привычной к началу XX века грамматической формы слова «волосы» употребляет его архаичный вариант «волоса»? Быть может, это тонкий косвенный знак прошлого, былого; обращение писателя к памяти того, кто может рассмотреть нечто важное в глубине его строки?

Итак, биографический образ Марии Павловны прослеживается на протяжении всего творчества писателя. Он был динамичен и подвижен, менялся вместе с изменением жизни Марии Павловны. Вся судьба ее была связана с братом, и своеобразным литературным памятником ей являются те произведения Чехова, в которых изображенные героини перекликаются с ней, рассказывают о ее личности на языке художественных образов.

Литература

- Авилова Л. А. Чехов в моей жизни // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 121–208.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
- Заболоцкий Н. А. Избранное. Кемерово, 1974.
- Кубасов А. В. Внутренняя биография писателя и средства ее создания в творчестве А.П. Чехова // Практики и интерпретации. 2018. Т.3. № 1. С. 70–81.
- Назиров Р. Г. Пародии Чехова и французская литература // Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Уфа, 2005. С. 150–158.
- Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М., 2005.
- Чехова М. П. Из далекого прошлого. М., 1960.

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор, Уральский государственный педагогический университет.

Kubasov Alexaner – doctor of philology, professor, Ural State Pedagogical University

Done kontaktowe / Contact details:

Кубасов Александр Васильевич – Уральский государственный педагогический университет 620017. Россия. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

КУЛЬТУРНЫЙ И ДИДАКТИЧЕСКИЙ РАЗМЕР УБИЙСТВА РАДИ ДЕНЕГ В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА «В ОВРАГЕ» И «УБИЙСТВО»

Ewa Borkowska
Polska, Siedlce, UPH WH
borkowskae@uph.edu.pl

Аннотация. Статья посвящена теме убийства ради денег и его культурному и дидактическому аспектам рассказов А.П. Чехова "В овраге" и "Убийство". Рассказы объединяет мотив преступления. Дидактическое измерение показывает, на что может быть способен человек, когда переступает границы, определённые обществом и культурой.

Ключевые слова: Чехов, дидактика, культура, рассказ, убийство ради денег

THE CULTURAL AND DIDACTIC DIMENSION OF THE MURDER FOR MONEY IN CHEKHOV'S STORIES "IN THE RAVINE" AND "MURDER"

Ewa Borkowska
Poland, Siedlce, University of Natural Sciences and Humanities,
Faculty of Humanities
borkowskae@uph.edu.pl

Abstract. The paper focuses on murder for money and its cultural and didactic dimension in Chekhov's stories "In the Ravine" and "The Murder". The stories are connected by the same theme, i.e. the murder. The didactic dimension shows what men who break rules established by the society and culture are capable of.

Keywords: Chekhov, didactics, culture, story, murder for money

Убийство, а, следовательно, насильственная смерть, находится с человеком с сотворения мира, поскольку он всегда был вовлечён в конфликт между добром и злом, который возникал из его грешной природы, подкреплённой завистью (Каин), мстью (Ахилл) или желанием доминировать над другими. В библейской истории о Каине и Авеле Бог оставил за собой право на наказание, поэтому человек не имел права убивать во имя мести (метка Каина).

Психологи утверждают, что убийцей может быть каждый¹, но общественное и культурное давление слишком сильно для того, чтобы снизить до тех первичных инстинктов, которые скрываются в глубине. Отдельным вопросом с точки зрения права является убийство ребёнка (Медея, Тантал, Ирод)², жестокое преступление в отношении невинного

¹ Eliza Kokoszycka: *Czy każdy z nas może zabić, czyli kim jest współczesny zabójca*. <http://nauka.wpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,21713,czy-kazdy-z-nas-moze-zabic-czyli-kim-jest-wspolczesny-zabojca.html> (21.01. 2007)

² Zob. *Zabójstwo dziecka w literaturze i kulturze europejskiej*. Red. Kazimierz Ilski i in. Poznań 2014, 329 s.

существа, которое не в состоянии защитить себя. Такой акт насилия Чехов показал в рассказе «В овраге».

Несомненно, убийство является наихудшим из преступлений, поскольку лишает человека жизни – самого ценного дара. Жизнь как наивысшая ценность обуславливает то, что человек может реализовывать свое призвание творить добро на разнообразных плоскостях общественных отношений, а также проявлять свою свободу в пределах установленного права. Уголовный кодекс определяет убийство как преступление «[...] и этот поступок можно совершить только преднамеренно»³, следовательно, с полным сознанием правдоподобности наступления смерти. Такое преступление признается самым тяжким, подвергается наказанию в виде лишения свободы и должно быть осуждено морально. Особого порицания заслуживает убийство, мотивированное материальной корыстью, и такой тип преступления описал Фёдор Достоевский в знаменитом психологическом романе «Преступление и наказание», а также Чехов в рассказе «Убийство» (1895). Рассказу Чехова будет посвящена первая часть этого раздела. Во второй части будут проанализированы мотивы детоубийства в рассказе «В овраге». Проблема убийства, которое мотивируется материальной выгодой, выступает в рассказе «Убийство» (1895), тему которого Чехов почерпнул из пребывания на Сахалине⁴. Прототипом преступника Якова был некий Терехов⁵, серийный убийца, заключённый трудового лагеря, который произвёл на писателя наибольшее впечатление. Принципиальным вопросом в этом рассказе является преступление, которое мотивируется гордыней и жадностью Якова Терехова, поддерживаемого такой же жадной сестрой Аглаей, и последствия вытекающие из этого (наказание для преступников). Кроме того, Чехов представил проблему фальшивой набожности, поисков и в результате нахождение Бога потерянными человеком. Склонность к убийству можно рассматривать в категориях ясперсовской «пограничной ситуации»⁶, где в случае Якова человек расширил границу существования в негативном смысле, посредством соревнования с трудным опытом самопознания через причинение страдания. Чтобы ещё точнее вникнуть в мотивации убийц, стоит присмотреться ближе к жизни героев и целому комплексу факторов, которые ведут к преступлению.

Произведение начинается с введения читателя в мир забот и радостей главного героя Матвея Терехова, для которого пение в церков-

³ Agnieszka Nowicka: *Podstawowe przepisy i pojęcia prawa karnego*. W: *Wybrane zagadnienia z medycyny sądowej*. Red. Czesław Żaba. Poznań 2014, s. 185.

⁴ См. О. Н. Проваторова: „Сахалинские” мотивы в рассказе А. П. Чехова „Убийство”. „Вестник ОГУ” № 11 (117) ноябрь 2010, с. 22. Zob. Leonid Bieżyn: *Jak Czechow wędrował na Sachalin?*; <http://www.rp.pl/Plus-Minus/306169916-Jak-Czechow-wedrowal-na-Sachalin.html#ap-1> (16.06.2016)

⁵ *Ibidem*, с. 22.

⁶ Karl Jaspers: *Sytuacja graniczna i egzystencja*. Tłum. Mirosław Kwieciński. W zbiorze: *Osoby*. T. 3 „Transgresje”. Red. Maria Janion, Stanisław Rosiek. Gdańsk 1984, s. 86.

ном хоре на железнодорожной станции было чем-то исключительным по отношению к пустоте этого места и медленному течению жизни. Герой, ценящий общество других людей, часто сиживал в буфете за прилавком и рассказывал о своей жизни, о фабричном хоре, в котором он когда-то пел, о конфликтной семье. Важным для дальнейшего развития событий было признание Матвея, сделанное в буфете

- Признаться, не люблю я брата, - продолжал он, наливая себе чаю. - Он мне старший, грех осуждать, и боюсь господа бога, но не могу утерпеть. Человек он надменный, суровый, ругательный, для своих родственников и работников мучитель, и на духу не бывает. В прошлое воскресенье я прошу его ласково: "Братец, поедemте в Пахомово к обедне"! А он : "Не поеду, - там, говорит, поп картежник". И сюда не пошел сегодня, потому, говорит, веденяпинский священник курит и водку пьет. Не любит духовенства! Сам себе и обедницу служит, и часы, и вечерню, а сестрица ему вместо дьячка. Он: господу помолимся! А она тонким голосочком, как индюшка : господи помилуй!.. Грех, да и только. Каждый день ему говорю: "Образумьтесь, братец! Покайтесь, братец"! - а он без внимания⁷.

Из приведённого фрагмента следует, что отношения мужчин не выглядели хорошими, а Матвей имел много возражений относительно поведения брата. Он упрекал его в отсутствии религиозности и недостойном поведении, делал замечания, но сам не был «свят». Как благочестивый христианин он наговорил на него в трактире, поскольку – как констатировал – «не смог утерпеть» (9, с. 134). Положение брата и сестры (Якова и Аглаи), молящихся в домашней часовне во время всенощного богослужения, противоречило виденью семьи, описанного Матвеем, но – как оказалось позже – всё это было ложь и лицемерие. Эти люди молились напоказ. На словах «Слава тебе, показавшему нам свет!» (9, с. 137) – в квартире, будто по иронии, были слышны особенные голоса, возвещающие о трагедии, словно Богу не была мила такая молитва.

Матвей изначально воспринимал себя как исключительно набожного человека. Как человек, находящийся в поисках духовных впечатлений, он имел в прошлом кризис фанатичной религиозности, когда прекратил ходить к церкви и хотел основать собственную. Чем более он увлекался, тем больше чувствовал искушений и впадал в ещё большую гордыню. Его начали называть святым, а потом еретиком, когда разошёлся слух о том, что в его окружении происходят удивительные вещи. Вовремя сделал ему замечание благородный и уважаемый человек, он дал ему совет, который нужно прокомментировать.

⁷ Антон П. Чехов: *Убийство*, в: *Полное создание сочинений и писем в тридцати томах*, т. 9. *Сочинения* (1887), Москва 1985, с. 134. Последующие цитаты приводятся из этого издания. Номера страниц я помещаю тут же после цитированного стиха. Сокращение 9, с.134 обозначает том и страницу.

«Будь, говорит, обыкновенным человеком, ешь, пей, одевайся и молись, как все, а что сверх обыкновения, то от беса. Вериги, говорит, твои от беса, посты твои от беса, моленная твоя от беса; все, говорит, это гордость» (9, 140-141).

Как интерпретировать такой совет? Нормальность – это позиция, требующая не выделяться, равняться на других, жить и практиковать таким образом, как это делают другие. Всевозможные отступления являются всего лишь гордыней и происками дьявола. «Обращённый» Матвей, который, своё отношение к родственникам оправдывал заботой и потребностью увещевания, так как когда-то увещевали его. Теперь уже Яков перенял поведение Матвея, но он молился не для получения милостей, а по привычке – для порядка и удовлетворения. Проживающий с ними Матвей с самого начала препятствовал братьям и сестрам. Не принимал участия в богослужениях и всё время только поучал, что вызывало ссоры и нарушало внутреннее спокойствие домочадцев. Стоит подчеркнуть, что Якова не любят, поскольку завидуют его богатству. (Матвей со знакомыми комментировал величину его состояния). Кроме того, теперь он был отступником, потому что верил по-своему и тем самым поражал даже людей, для которых вера была очень важна. На Матвея знакомые также смотрели с завистью и удивлялись, что он не хочет денег больше, чем у брата, потому что, по их мнению, наследство было разделено несправедливо.

Нарастающие конфликты из-за денег и завладения жизненным пространством порождали в Якове наихудшие мысли. Он не хотел отдавать брату причитающуюся ему сумму, его манила мысль о том, чтобы избавиться от обременительного жилья. При этом он молился, но у него ничего не выходило и он уже не чувствовал удовлетворения от того. Дождался он и прозвища «ханжа». Нарастающая ненависть и злость по отношению к Матвею вели к тому, что он не понимал своего поведения. Он знал, что должен изменить форму религиозности на другую, поскольку не ощущал спокойствия.

В контексте разгорающегося семейного конфликта, следует спросить о непосредственной причине убийства. Спор касался того, что Матвей не соблюдал пост во время Страстной Недели. Семья не могла понять, что брат ничего не делал уже из принципа, в частности, не постился. Скандал вызвала сестра мужчин, которая претенциозным тоном отказала Матвею в масле в постный день. Потом к ней присоединился разгневанный Яков, и с того времени события развивались очень быстро. Взрыв неконтролируемой агрессии Якова Чехов изобразил следующим образом:

- А я тебе говорю, ты не можешь есть масла! - крикнул Яков.
Аглая и Дашутка вздрогнули, а Матвей, точно не слышал, налил себе масла в чашку и про - должал есть.

- А я тебе говорю, ты не можешь есть масло! - крикнул Яков еще громче, покраснел весь и вдруг схватил чашку, поднял ее выше головы и изо всей силы ударил оземь, так что полетели черепки. - Не смей говорить! - крикнул он неистовым голосом, хотя Матвей не сказал ни слова. - Не смей! - повторил он и ударил кулаком по столу (9, с. 152-153).

Бросание предметов на пол означало психическую неуравновешенность, а также неумение контролировать выплеск эмоций будущего убийцы. Из описания Чехова следует, что это Аглая подкрепляла любовь к брату. Думая, что Якову угрожает опасность, она ударила Матвея бутылкой по голову, а позже убила его утюгом. Этот тип преступления можно классифицировать, как спланированное убийство с использованием тупого предмета, с элементами аффективного поведения. Что указывало на аффект? Обстоятельства, то есть ссора и в общих чертах плохая атмосфера, царящая в доме героев. Виноваты были оба, потому что сотрудничали во время совершения преступления. Виновной была также Дашутка, поскольку не пыталась сдержать отца и тётю. Ниже приведена натуралистичная, подробная, и одновременно ужасная в своём высказывании картина умерщвления Матвея братом и сестрой:

Яков взял его за плечи и потащил из - за стола, а он еще больше побледнел и, испугавшись, смутившись, забормотал : "Что ж оно такое? Что ж оно такое"? - и, упиравшись, делая усилия, чтобы высвободиться из рук Якова, нечаянно ухватился за его рубаху около шеи и порвал воротник, а Аглае показалось, что это он хочет бить Якова, она вскрикнула, схватила бутылку с постным маслом и изо всей силы ударила ею ненавистного брата прямо по темени. Матвей пошатнулся, и лицо его в одно мгновение стало спокойным, равнодушным; Яков, тяжело дыша, возбужденный и испытывая удовольствие оттого, что бутылка, ударившись о голову, крякнула, как живая, не давал ему упасть и несколько раз (это он помнил очень хорошо) указал Аглае пальцем на утюг, и только когда полилась по его рукам кровь и послышался громкий плач Дашутки, и когда с шумом упала гладильная доска и на нее грузно повалился Матвей, Яков перестал чувствовать злобу и понял, что произошло (9, с. 153).

И ещё один фрагмент, также являющийся натуралистичным описанием самого преступления и места преступления:

- Пусть издыхает, заводский жеребец! - с отвращением проговорила Аглая, не выпуская из рук утюга; белый, забрызганный кровью платочек сполз у нее на плечи, и седые волосы распустились. - Туда ему и дорога!
Всё было страшно. Дашутка сидела на полу около печки с нитками в руках, всхлипывала и все кланялась, произнося с каждым поклоном: "гам! гам"! Но ничто не было так страшно для Якова, как вареный картофель в крови, на который он боялся наступить, и было еще нечто страшное, что угнетало его, как тяжкий сон, и казалось самым опасным и чего он никак не мог понять в первую минуту. Это был буфетчик Сергей Никанорыч, который стоял на пороге со счетами в руках, очень бледный, и с ужасом смотрел на то, что происходило в кухне. Только когда он повернулся и быстро пошел в сени, а оттуда наружу, Яков понял, кто это, и пошел за ним. (9, с. 154).

Внимание читателя, несомненно, привлекают окровавленные картофелины, сброшенные на пол, а также окровавленные икры Дашутки. Самое главное то, что это преступление было преднамеренным, а мотивом же оказались деньги. Ведь у Якова были моменты, когда он мог поддасться искушению убийства брата, и случай посодействовал реализации подлого плана. Сна его лишил случайный свидетель происшествия – буфетчик Сергей Никанорыч, вмешавшийся случайно, который сразу после происшествия пришёл к уже мёртвому Матвею одолжить денег. Внимание Якова теперь занимала мысль, чтобы хоть на какое-то время оттянуть момент унижающего ареста. Решение о ссуде денег буфетчику была взяточничеством, чтобы тот не донёс о том, что произошло. Тело мёртвого Матвея было прикрыто простыней, словно саваном, вина же должна была быть возложена на бродяг из леса, куда Яков с дочкой вывезли Матвея, а потом на рабочих, занятых на строительстве железной дороги, как свидетельствовал убийца. Той ночью брат и сестра уже не молились, так как какой смысл имеет молитва в устах убийц? Преступление стало явным через два дня. Яков путался в показаниях, и ни у кого уже не было сомнений, что Матвей был убит братом и сестрой. Вся тройка вместе с буфетчиком была приговорена к аресту, обвинена в убийстве с целью грабежа и вывезена на Сахалин. Ввиду масштаба преступления рождается вопрос, сожалел ли кто-нибудь из убийц о своём поступке? По-видимому, только Яков понял размер проступка. Он осунулся, постарел от огорчения и упрёков совести. Аглаю это жестокое преступление не научила ничему. Она всё время проклинала умершего и обвиняла в своей неудачной жизни. Буфетчик стыдился преступления и пытался защищаться. Дочка Якова не сознавалась ни в чем.

Необыкновенно важен для смысла всего рассказа конец текста. Речь в нём идёт о заслуженном страдании Якова, о попытке побега с каторги, о тоске родному дому. Но говорится также о настоящей, простой и искренней вере героя, о его изменении посредством этой веры, которую он так долго искал, и о Боге, которого в конечном итоге он отыскал в другом человеке и его страдании. Сахалин оказался спасительным местом, поскольку, наконец, сделал возможным размышления о человеке и смысле его жизни, боли и тоски. Лишь теперь Яков стал в полной мере человеческим, как страдающий и обращённый в веру, а также заботящийся о тех, кто навсегда останутся со своей бездушностью

[...] что он, наконец, узнал настоящую веру, ту самую, которой так жаждал и так долго искал и не находил весь его род, начиная с бабки Авдотьи. Все уже он знал и понимал, где бог и как должно ему служить, но было непонятно только одно, почему жребий людей так различен, почему эта простая вера, которую другие получают от бога даром вместе с жизнью, досталась ему так дорого, что от всех этих ужасов и страданий, которые, очевидно, будут без перерыва продолжаться до самой его смерти, у него трясутся, как у пьяницы, руки и ноги? Он вглядывался напряженно в потемки, и ему казалось, что сквозь ты-

сячи верст этой тьмы он видит родину, видит родную губернию, свой уезд, Прогонную, видит темноту, дикость, бессердечие и тупое, суровое, скотское равнодушные людей, которых он там покинул; зрение его туманилось от слез, но он все смотрел вдаль, где еле-еле светились бледные огни парохода, и сердце щемило от тоски по родине, и хотелось жить, вернуться домой, рассказать там про свою новую веру и спасти от гибели хотя бы одного человека и прожить без страданий хотя бы один день (9, с.160).

Существует и другая возможность прочтения этого текста, хотя она исполняет роль всего лишь очерка или интерпретационной гипотезы и требует дальнейших исследований. Если трактовать рассказ параболически, то Матвея можно признать библейским Авелем, которого убил Каин-Яков. Перспектива Нового Завета наводит на мысль о новом Авеле – пророке Иоанне Крестителе или Спасителе-Христе, а «глас вопиющего в пустыне» (с. 9, с. 141)⁸ был бы пылким призывом об изменении человеческих сердец. В таком контексте смерть Матвея – это пасхальная жертва, а сам он агнец, преданный и убитый своими (брат и сестра). Необыкновенно показателен момент убийства мужчины, приходящийся на Страстную Неделю. Смерть Матвея, подобно смерти Иоанна Крестителя и Христа, также спланирована заранее. Яков и Аглая, следовательно, будут синонимом палачей, поначалу тех, которые подстрекали (Аглая), а потом замучили, убили и Матвея-Христа (Яков и Аглая). Образ Иуды в известной степени видится в фигуре буфетчика, который получил своих тридцать серебрянников за молчание.

Убийство ребёнка, жестокое преступление в отношении самого младшего, не очень часто присутствует в Библии, поскольку и сам факт убийства, совершённое женщиной – как констатировал Здзислав Майжхак – был редкостью в этой книге⁹. Иначе происходит в мифологии, где тема убийства самых младших (как и детоубийства) появлялась многократно, особенно в античной драме¹⁰.

С убийством ребёнка женщиной (которая не является его матерью) из финансовой корысти мы имеем дело в необыкновенно насыщенном смыслами рассказе «В овраге» (1900). Текст начинается немного юмористическим описанием села Уклеево, которое связывают лишь с забавным анекдотом, и такое введение целесообразно контрастирует с совершённым позже убийством ребёнке Липа. Кроме того, известно только то, что это место было полно фальши, мошенничества и зависти, поскольку люди обманывали друг друга во имя выгоды и общественного положения. Героиней рассказа является Липа, молоденькая, необыкновенно доверчивая и скромная девушка, которую по принуждению выдали замуж за Анисима, человека – как оказалось –

⁸ См. Из. 40, 3; Мат. 3, 3.

⁹ Здзислав Майжхак: *Kobiety zabójczynie w Biblii*. W: *Kiedy kobieta zabija. Motywy, osobowość, relacja sprawca-ofiara, strategie obronne. Opinia sądowo-psychologiczna stanu silnego wzburzenia*. Warszawa 2009, s. 23.

¹⁰ Elżbieta Wesołowska: *Agamemnon i jego lwia rodzina*. W zbiorze: *Zabójstwo dziecka w literaturze i kulturze europejskiej*. Red. Kazimierz Ilski i in. Poznań 2014, s. 34.

замешанного в тёмных делах (фальшивомонетничество). Собственно, этой единственной позитивной личности была противопоставлена негативная героиня Аксинья, завистливая, «подколотная змея» невестка Цыбукина, которая почувствовала себя под угрозой, когда Липа прибыла в свой новый дом. Это между этими женщинами разыгралась драма. Стоит задуматься над мотивацией поведения Аксиньи до этого страшного преступления и ее влиянием на жизнь семьи.

Кем была убийца? На вид была весёлым и предприимчивым человеком, но под маской привлекательной внешности скрывалась жестокая и недоброжелательная мошенница, посылающая красноречивый злоеший взгляд, готовая на всё, только бы получить своё и иметь власть над всеми

Аксинья торговала в лавке, и слышно было во дворе, как звенели бутылки и деньги, как она смеялась или кричала и как сердились покупатели, которых она обижала; и в то же время было заметно, что там в лавке тайная торговля водкой уже идет (10, с. 147).

Подлый характер женщины обуславливал то, что она не знала угрызенной совести. Мужа трактовала как инструмент, он ничего не решал и был словно изъят из общественной жизни. Она завоевала расположение тестя Цыбукина, который также обворовывал клиентов. Импонировала ему её хозяйственность и азарт в торговле. Жёлто-зеленое свадебное платье дополняло ее ядовитую, испорченную, но закамуфлированную личность, что изображается в фрагменте:

У Аксиньи были серые наивные глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно играла наивная улыбка. И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что - то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову. Хрымины держались с ней вольно, и заметно было очень, что со старшим из них она давно уже находилась в близких отношениях (10, с. 155-156).

Чтобы подчеркнуть контраст двух таких разных между собой характеров, необходимо привести описание внешности и поведения молодой и изначально не осознающей ничего Липы:

Потом в доме тетки были устроены смотрины, как следует, с закуской и вином, и Липа была в новом розовом платье, шитом нарочно для смотрин, и пунцовая ленточка, точно пламень, светилась в ее волосах. Оно была худенькая, слабая, бледная, с тонкими, нежными чертами, смуглая от работы на воздухе; грустная, робкая улыбка не сходила у нее с лица, и глаза смотрели по-детски – доверчиво и с любопытством.

Она была молода, еще девочка, с едва заметной грудью, но венчать было уже можно, так как года вышли, В самом деле она была красива, и одно только могло в ней не нравиться -- это ее большие, мужские

руки, которые теперь празднично висели, как две большие клешни (10, с. 149-150).

Молоденькая девушка не имела понятия, в какую семью входит. Ее несмелость, тонкая натура, доброта и детский взгляд на мир были причиной того, что она не была готова на конфронтацию с злом в образе Аксиньи. Кроме того, она получила символическое имя. Оно означает мягкое дерево, из которого возникают прекраснейшие скульптуры. Какой же была Липа? Нежная, чувствительная и слабая настолько, чтобы позволить судьбе сформировать свою жизнь, пусть даже грубым образом. Дополнением к размышлениям будет выдержка, изображающая впечатления и самочувствие Липы во время собственной свадьбы:

Блеск огней и яркие платья ослепили Липу, ей казалось, что певчие своими громкими голосами стучат по ее голове, как молотками; корсет, который она надела первый раз в жизни, и ботинки давили ее, и выражение у нее было такое, как будто она только что очнулась от обморока, – глядит и не понимает. (10, с. 153).

Из приведённого фрагмента следует, что девушка с самого начала плохо чувствовала себя в роли, которую ей навязало общество, не до конца понимала, что с ней делается. Кроме того, её подавляли роскошь и богатство, которого она никогда ранее не знала, но с которым она теперь должна была знакомиться. В муже она не находила никакой поддержки, поскольку брак был заключен по расчёту, а не по любви. Увлечение маленьким сыночком ещё больше отдала ее от семейных дел, влекло за собой дистанцию и стойкость в отношении зла этого мира. На основании собственных знаний о мире она предвещала, что Никифор будет крестьянином, не купцом, и вместе с ней будет ходить на подёнщину.

Любопытной фигурой является Анисим, который после свадьбы долго не находился при своей молодой жене, поскольку таинственная преступная деятельность (он потерял работу детектива, а потом раздавал фальшивые монеты) требовала от него частых отъездов. Он также был косвенно виновен в несчастье, которое случилось с молодой матерью, потому что не занимался ею, не защищал её и ребёнка. Во время заключения брака он не мог сосредоточиться на церемонии, потому что все время глядел вдаль. Наверное, думал о себе, о проблемах, может, о том, что поступает плохо. Однако, он имел смелость просить Бога отпустить тяжёлые грехи и, растроганный, даже заплакал, словно верил, что для него есть ещё какая-то надежда. Интересен в этом контексте полный страха плач ребенка где-то в церкви: «Милая мамка, унеси меня отсюда, касатка!» (10, с. 153). Как понять такую просьбу? Кажется, что детский разум почувствовал угрозу зла, которое нависло над молодыми, которое должна была испытать и Липа. Благословение особенно старца Елизарова, будто пророка, по прозвищу Костыль, должно было отвести приближающееся несчастье. Костыль своей добротой и простодушием напоминает Липу, оба же обнаруживают сходство

с юродивым¹¹, «святого сумасшедшего», часто высмеиваемого, как и он, окружением, свойственным русскому культурному кругу (напр. «Идиот» Достоевского).

Важную роль в рассказе играет Григорий Цыбукин, лавочник и владелец состояния, человек такой же непорядочный, как его жена Варвара, но относящийся с уважением к молодой невестке. Его ослепление деятельностью Аксины повлекло за собой то, что он передал её управление состоянием, а она считала его собственным и хотела всё больше и больше. Кроме того, он не пользовался авторитетом у невестки, поскольку она ослушалась его, когда приказал выбросить фальшивые монеты в колодец. Мысль о распространённых поддельных деньгах привела его к состоянию близкому к безумию и уходу из жизни, что можно понять как попытку искупления вины по отношению к обиженным.

В этом контексте стоит задуматься над мотивацией, которая привела Аксиныю к преступлению. Каплей, переполнившей чашу горести, оказалось решение Цыбукина, защищающего интересы внука. Он переписал землю кирпичного завода на маленького Никифора. Жадная Аксиныя впала в неистовство, потому что считала, что состояние принадлежит ей. Мятая, пылающая ненавистью женщина решила убить ребёнка, подвергнув его ужасному страданию. Такой тип преступления можно квалифицировать как преступление с особой жестокостью¹², которое заключается здесь в преднамеренном причинении страдания во имя мести (ожог кипятком). Ниже два фрагмента, касающиеся трагедии в прачечной. Первый описывает предлог к происшествию (конфликт из-за белья Аксины, которое должна была стирать Липа), во втором виден сам акт убийства:

Аксиныя вбежала в кухню, где в это время была стирка. Стирала одна Липа, а кухарка пошла на реку полоскать белье. От корыта и котла около плиты шел пар, и в кухне было душно и тускло от тумана. На полу была еще куча немывтого белья, и около него на скамье, задирая свои красные ножки, лежал Никифор, так что если бы он упал, то не ушибся бы. Как раз, когда Аксиныя вошла, Липа вынула из кучи ее сорочку и положила в корыто, и уже протянула руку к большому ковшу с кипятком, который стоял на столе...

- Отдай сюда! - проговорила Аксиныя, глядя на нее с ненавистью, и выхватила из корыта со - рочку. - Не твое это дело мое белье трогать! Ты арестантка и должна знать свое место, кто ты есть!

И ещё реакция Липы на вид мёртвого ребенка, а также одиночество девушки в беде:

¹¹ Cezary Wodziński: *Historia jurodiwego*. W: *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*. Gdańsk 2000, s. 20-21.

¹² Jan Ptak: *Szczególne okrucieństwo jako znamię przestępstwa zabójstwa*. „Prokuratura i Prawo” nr 9, 2015, s. 99.

Липа глядела на нее, оторопев, и не понимала, но вдруг уловила взгляд, какой та бросила на ребенка, и вдруг поняла, и вся помертвела...

- Взяла мою землю, так вот же тебе!

Сказавши это, Аксинья схватила ковш с кипятком и плеснула на Никифора.

После этого послышался крик, какого еще никогда не слышали в Уклееве, и не верилось, что небольшое, слабое существо, как Липа, может кричать так. И на дворе вдруг стало тихо. Аксинья прошла в дом, молча, со своей прежней наивной улыбкой... Глухой все ходил по двору, держа в охалке белье, потом стал развешивать его опять, молча, не спеша. И пока не вернулась кухарка с реки, никто не решался войти в кухню и взглянуть, что там (10, с. 172).

Момент ожога Никифора кипятком Чехов представил лапидарно, без излишнего комментария и натуралистичных картин. Липа осталась одна со своим отчаянием, поскольку никто не смел войти в кухню. Легче было не сочувствовать девушке. Чехов показал тем самым бессердечность окружения и согласие на чужую несправедливость.

Необыкновенно пронзительно изображение Липы, которая возвращается с умершим сыночком из больницы, а также сцена с женщиной и парнем, которые поят коня. По-видимому, эта картина должна была дать девушке понять, что ей не будет дано семейной жизни, что она окончательно потеряла кого-то самого дорогого. Порождённые в одиночестве размышления эсхатологической природы о нахождении души ребёнка после смерти, можно понимать, как заботу о вечной жизни для умершего, а также как внутреннее спокойствие для себя, если будет определённость, что младенец находится в небе.

Интересен также мотив старика. Встреченный человек со стоическим спокойствием дал Липе понять, что смерть ребенка – то Божья воля, а, следовательно, ничего плохого. Он убедил её также в счастье, которое когда-то испытает. Вавила, парень, путешествующий со стариком, сжалился над Липой так обычно, по-человечески, словно понял ее страдание. Особенный вопрос к странствующим: «Вы святые?» (10, с. 174) вносит в рассказ таинственность, и его можно интерпретировать как ответ на жест склонения над нуждающейся, которая прежде испытывала только зло, и только мать была её утешением. Какова была судьба девушки на фоне ссылки мужа в Сибирь? Аксинья окончательно выгнала конкурентку, и Липа вернулась к работе с матерью.

Как понять обвинение Липы в смерти ребёнка? Как объяснить отсутствие защиты, когда несёшь вины? В конечном итоге, как прочитывать ситуацию, в которой Липа не донесла на убийцу? На эти и многие другие вопросы Чехов не дает ответа. По-видимому, приписывание вины Липе возникало из страха перед Аксиньей и стремления к спокойствию? Отсутствие защиты со стороны девушки происходит из покорности, доброты, но также из неведения и жизненной пассивности, а также из тихого согласия на страдание и неспособность взять жизнь в свои руки.

В этом рассказе Чехов показывает, что среди людей возможно всё, даже преступление без наказания. Как по иронии, довольная Аксинья жила себе долго и счастливо с кровью на руках, Липа же с песней на устах, духовно связанная с умершим сыном, воздавала Творцу хвалу и работала на её кирпичном заводе. Лишь Бог – о чём писатель не говорит откровенно в тексте – восстановит справедливость и осудит зло.

Рассказы «Убийство» и «В овраге» соединяет один и тот же мотив преступления. Они повествуют о смерти невинных лиц и жестоких преступлениях, совершённых из зависти и ради денег. Оба затрагивают экзистенциальную тематику. Показывают, на что может быть способен человек, когда переступает границы, определённые обществом и культурой, когда им руководят наиболее дикие инстинкты, которые вытесняются глубже всего. Трансгрессивный человек осознаёт границу, следовательно, «момент вне границ соблюдения запрета»¹³ и за эту минуту часто платит наивысшую на земле цену (Яков и его семья / «Убийство») или в вечности (Аксинья / «В овраге»).

Литература

*

- Bieżyn Leonid: *Jak Czechow wędrował na Sachalin?*; <http://www.rp.pl/Plus-Minus/306169916-Jak-Czechow-wedrowal-na-Sachalin.html#ap-1> (16.06.2016).
- Durançon Jean: *Transgresja u Bataille'a*. W: *Osoby*. T. 3 „Transgresje”. Red. Maria Janion, Stanisław Rosiek. Gdańsk 1984.
- Jaspers Karl: *Sytuacja graniczna i egzystencja*. Tłum. Mirosław Kwieciński. W zbiorze: *Osoby*. T. 3 „Transgresje”. Red. Maria Janion, Stanisław Rosiek. Gdańsk 1984.
- Kokoszycka Eliza: *Czy każdy z nas może zabić, czyli kim jest współczesny zabójca*. <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,21713,czy-kazdy-z-nas-moze-zabic-czyli-kim-jest-wspolczesny-zabojca.html> (21.01.2007)
- Majchrzak Zdzisław: *Kobiety zabójczynie w Biblii*. W: *Kiedy kobieta zabija. Motywy, osobowość, relacja sprawca-ofiara, strategie obronne. Opinia sądowo-psychologiczna stanu silnego wzburzenia*. Warszawa 2009.
- Nowicka Agnieszka: *Podstawowe przepisy i pojęcia prawa karnego*. W: *Wybrane zagadnienia z medycyny sądowej*. Red. Czesław Żaba. Poznań 2014.
- Ptak Jan: *Szczególne okrucieństwo jako znamię przestępstwa zabójstwa*. „Prokuratura i Prawo” nr 9, 2015.
- Wodziński Cezary: *Historia jurodiwego*. W: *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*. Gdańsk 2000.
- *Zabójstwo dziecka w literaturze i kulturze europejskiej*. Red. Kazimierz Ilski i in. Poznań 2014.

¹³ Jean Durançon: *Transgresja u Bataille'a*. W: *Osoby*. T. 3 „Transgresje”, *op. cit.* s. 321.

**

- Проваторова О. Н.: „Сахалинские” мотивы в рассказе А. П. Чехова „Убийство”. „Вестник ОГУ” № 11 (117) ноябрь 2010.
- Чехов Антон П.: *Убийство*, в: *Полное создание сочинений и писем в тридцати томах*, т. 9. *Сочинения* (1887), Москва 1985.

Done kontaktowe / Contact details:

UPH Siedlce, ul. 3 Maja 54, ewa.borkowska@uph.edu.pl

III

SZKICE
I MATERIALAŁY

DEVELOPING READING EFFICIENCY AT THE INTERMEDIATE LEVEL

Sylvia Grądzielewska

Polska, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
gradziel19@interia.pl

Abstract. The article deals with developing students' reading skills at the intermediate level. It concentrates on the processes that take place while reading, analyses various reading techniques and methods of assessing students' comprehension, and points at the most common problems that students encounter while interacting with a written material. The three key stages of an effective reading lesson have also been briefly characterised.

Keywords: reading, efficiency, skills, comprehension, teacher, students, text

SPRAWNOŚCI EFEKTYWNEGO CZYTANIA ZE ZROZUMIENIEM NA POZIOMIE ŚREDNIO ZAAWANSOWANYM

Sylvia Grądzielewska

Polska, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
gradziel19@interia.pl

Abstrakt. Artykuł jest poświęcony rozwijaniu sprawności czytania ze zrozumieniem na poziomie średnio zaawansowanym. Analizuje on procesy i najczęściej występujące problemy zachodzące podczas czytania oraz omawia różne techniki rozwoju sprawności czytania i sprawdzania jego zrozumienia. Artykuł również krótko charakteryzuje trzy kluczowe etapy efektywnych zajęć z czytania.

Słowa kluczowe: czytanie, efektywność, umiejętności, zrozumienie, nauczyciel, studenci/uczniowie, tekst

Reading is an extremely useful skill necessary in daily life as one reads much every day. Therefore, it is important to work on it and develop students' reading efficiency which will help them undertake reading-related tasks in the future. Competence in reading includes flexibility in speed and comprehension, so successful readers are not only able to read slowly with a good comprehension but they can also read quickly with necessary understanding when the circumstances arise. This is not simple, more so as reading involves not only looking at the words and understanding their literal meaning but also making sense of the information that is implicitly stated in a text. That is why an effective lesson on reading should be well-prepared and contain a variety of activities which will enable students to practise different reading skills and help them become more competent readers.

It is important to remember that the effectiveness of a lesson on reading depends on the choice of the appropriate reading material. Several factors should be taken into consideration when selecting it: students' interest because of its relations to motivation, their reading abilities, authenticity of the language and the exploitation of the passage. Since it is difficult to

predict what students will need to read in the future, it is advisable to expose them to a variety of texts. Such an approach will undoubtedly contribute to the development of students' reading competence and will make lessons motivating and more interesting.

Teachers who want their students to become efficient readers should bear in mind that reading is a silent activity, therefore, reading aloud in the classroom should be avoided. It is unnatural and stressful and it has nothing to do with developing reading competence. It not only prevents learners from comprehending the text effectively as students focus their attention on pronunciation, not on the content, but it also makes the process of reading slower and gives the impression that all texts are to be read at the same speed. It is silent reading that should be encouraged, as it will help students develop efficient reading skills useful in real life and will prepare learners for reading English in the future (Doff 1996: 58-59).

As there is no efficient reading without understanding, teachers should not forget about developing learners' basic comprehension skills, which are brought in every time one reads something. One of them is plain sense reading – the ability to read the lines and understand the plain sense of what is stated in the text. In other words, plain sense reading deals with recognising the information which is explicitly presented in the reading material. Another comprehension skill, deductive reading, is connected with reading between the lines, when the reader must go beyond the explicit information to make sense of what is implied in the text. This skill deals with drawing inferences, as well as with understanding silences in the text and paying attention not only to what is said but also to what is left unsaid. The third type of comprehension skills is projective reading, associated with relating the reading passage to real life, one's opinions and experience. Working on developing this skill will involve students in a personal response to the text, which is a part of reading in real life. As Penny Ur stressed, "reading activities should therefore see the understanding of a text only as a preliminary step on the way to further learning or other personal purposes" (1996: 150-151).

When working on the development of students' reading competence, the teachers should bear in mind that efficient readers have certain expectations of what they are going to read. They spontaneously make predictions as to what message they expect to find and, as they progress into the material, they confirm or revise their hypotheses. Furthermore, using the evidence of what has preceded, they predict the continuation of the text. The ability to make predictions reduces their reliance on visual information, increases their reading speed and enhances comprehension. As Jeremy Harmer stated, "the process of understanding the text is the process of seeing how the content of the text matches up to these predictions" (1996: 183). Therefore, it is important to arouse students' expectations before reading. Learners can be encouraged to make predictions on the basis of the title, subtitle, pictures, or key-words. This will help them form a mental picture of what they are going to study before they are exposed to the actual text and will make

their reading more involving and motivating because of the challenge of discovering whether their predictions have been right or wrong.

If the reading process is to be efficient, students must be given a reason to read. Thus reading in the classroom will resemble a real life activity when the interaction with a text is inseparably connected with a certain purpose, with something that one needs to find out or check. It is the reading purpose that determines the way one reads a text. Teachers can make reading in the classroom purposeful by asking questions and by setting the appropriate task of a linguistic or non-linguistic nature. Reading activities should be meaningful, flexible, and student-centred, and they ought to be assigned before students begin to read. Thus learners will know what to avail from the text and which reading skill to apply. They will be able to concentrate better on the meaning, think about the text and organise the information in their minds. Reading purpose will definitely increase their involvement in the passage and their motivation, which is an important factor leading to a successful interaction with the text (Doff 1996: 170; Harmer 1996: 182).

Questions and tasks not only give students purpose but they also provide the teachers with a good opportunity to evaluate learners' comprehension. If one wants the lesson on reading to lead to the development of students' reading efficiency, it is necessary to check how well the learners have understood the text. A good way to do this is through comprehension questions or true/false statements. They are useful as they not only check students' comprehension but they also develop it. Students are required to recognise the information that is explicitly stated in the text as well as to read between the lines and think about the passage. When learners read the material for the first time, it is advisable to give them some straightforward guiding questions which will focus students' attention only on the most important parts of the text and will check whether students have understood what is central to the whole text. Then they can exploit the text further by performing the activities which require more detailed comprehension. Such an approach, involving moving from global to more detailed understanding, gives learners extra reading from the same amount of text and enables them to exploit the material more completely. It is also an efficient way to build up students' confidence in reading and develop the awareness of the way the text is organised (Doff 1996: 61-63).

According to Françoise Grellet, "understanding a written text means extracting the required information from it as efficiently as possible" (1998: 3). This is connected with the fact that "there is not one type of reading but several according to one's reasons for writing" (Grellet 1998: 10). By reading all texts in the same way learners would fail to remember the essential points because they would absorb too much unimportant information. Therefore, it is valid to develop students' different reading skills which will enable them to deal with various types of texts effectively.

There are two useful reading skills which should be practised: skimming and scanning. Skimming, also known as reading for gist, deals with

going through the reading material quickly in order to grasp a general picture of it, to find out how the text is organised or, as Grellet claimed, "get an idea of the tone or the intention of the writer" (1998: 19). Students need to be able to skim a text as it is a common form of reading in real life to satisfy curiosity or, as Sandra Silberstein pointed out, to "determine if a more careful reading is warranted" (1994: 11). When scanning, on the other hand, readers do not read the whole text but extract specific items of information, such as a date, a figure, or a name. This reading technique which requires learners to read quickly and selectively is also an example of a skill that students will need in real situations, when looking something up in a dictionary or finding out travel times, etc.¹

When dealing with an English text, students often want to have a word by word translated version of it. Consequently, they pay attention to every lexical item that they are not familiar with. Thus they fail to recognise the general meaning of the text and have problems with extracting specific information. Therefore, as Adrian Doff emphasised, teachers should convince them that "it is possible to understand a text without understanding every single word" (1996: 60), and that the ability to do this leads to successful reading in real life. Instead of providing learners with the meaning of every unknown word, it is more advisable to pre-teach them only the key vocabulary which is necessary for comprehending the passage. Such an approach will contribute to building up students' confidence by demonstrating that they can comprehend much from the text without understanding everything. Furthermore, students should be encouraged to cope with unfamiliar items by guessing at the meaning from the context, rather than by looking them up in a dictionary. Thus learners will develop the important skill of inference which will enable them to read English texts successfully in real life situations in the future (Doff 1996: 60).

As texts are static, students are often tempted to read them slowly. Thus they get discouraged easily and, as Grellet noted, "stumble on unfamiliar words and fail to grasp the general meaning of the passage" (1998: 16). Therefore, the teacher should ask learners to time themselves by insisting on the comprehension activities being performed in a limited amount of time. This will help learners identify words quickly and, consequently, comprehend the text more effectively. Such an approach will also enable them to concentrate better, utilise previous knowledge more efficiently, and depend less on the printed text. A good way of making students read faster is through skimming and scanning when learners have the possibility to adapt their reading speed and technique to their aim, thus developing their reading competence.

¹ Jeremy Harmer distinguished between type 1 and type 2 skills. Type 1 skills are those that students practise when they read the text for the first time, for example to extract specific information or to get the general picture of the text. Type 2 skills, on the other hand, are used for a more detailed analysis of the text (1996: 188-189).

Students should also be made aware of how texts are constructed. They must be able to recognise logical connectors, such as conjunctions and adverbs placed between sentences and clauses, and reference devices, which are expressions referring to words in the following or previous sentences. Thus students will be prevented from misunderstanding the text and losing the thread of what they are reading. By understanding cohesive devices learners will interpret the text efficiently and they will recognise the communicative value of it (Harmer 1996: 208-209).

An effective lesson on reading should consist of three methodological stages: pre-reading, while-reading, and post-reading. They play an important part in the development of students' reading efficiency as they enable learners to activate their existing schematic knowledge to reach a satisfactory interpretation of the text. Various kinds of text-related tasks performed during these stages facilitate students' interaction with a text and provide orientation to the context and content.

The pre-reading stage is especially important as it prepares students for the actual reading and makes it more efficient. During this phase teachers introduce the topic by giving background information, or by activating students' prior knowledge which is necessary for the comprehension of the text. Pre-reading activities raise learners' interest and motivation as well as create expectations about the content of the text so that students can understand better what is going to happen. It is also during this stage that the teacher pre-teaches the key vocabulary and gives students a reason for reading (Doff 1996: 59-60).

During the while-reading phase learners are involved in reading the text and performing the activity that has been set beforehand. They read in a way which is perceived to be appropriate for the type of the text. The main goals of this stage are skill practice, linguistic development as well as helping learners understand the writer's purpose, the structure and content of the text (Harmer 2012: 125-126).

The post-reading stage should not be neglected either as it helps learners consolidate what they have read and aims to relate the text to students' experience, knowledge, and opinions. In order to achieve these objectives it is necessary to integrate reading with other language skills, especially speaking and writing. Obviously, one should encourage learners to use what they have read to perform some task. It will make the lessons on reading more effective as they will resemble activities from everyday situations when one skill cannot be performed without another (Harmer 2012: 127).

Teaching reading is not an easy task due to the complex nature of the reading process. It should be remembered that competent readers employ different subskills, such as predicting, skimming, scanning, guessing at unknown items or recognising discourse markers, according to their reading purpose. Therefore, it is necessary to work on the development of these skills, especially with intermediate-level students, who are already familiar with basic grammatical structures and vocabulary. Furthermore, teachers' role is to act as mediators between the passage and its readers, and to

encourage students to participate in various types of reading activities. This will undoubtedly contribute to the development of learners' reading efficiency and prepare them for functioning successfully in real life reading situations.

Bibliography

- Doff A. (1996). *Teach English. A Training Course for Teachers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Grellet F. (1998). *Developing Reading Skills. A Practical Guide to Reading Comprehension Exercises*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Harmer J. (2012). *Essential Teacher Knowledge. Core Concepts in English Language Teaching*. Essex, Pearson.
- Harmer J. (1996). *The Practice of English Language Teaching*. Essex, Longman.
- Scrivener, J. (1994). *Learning Teaching. A Guidebook for English Language Teachers*. Oxford, Heinemann.
- Silberstein S. (1994). *Techniques and Resources in Teaching Reading*. Oxford, Oxford University Press.
- Ur P. (1996). *A Course in Language Teaching: Practice and Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wallace C. (1993). *Reading*. Oxford, Oxford University Press.

Sylwia Grądzielewska – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (UW), magister filologii angielskiej (UW), pracuje w Centrum Języków Obcych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę oraz kulturę angielską i amerykańską.

Sylwia Grądzielewska – PhD in English Literature (UW), MA in English Philology (UW). She works as an Associate Professor in the Centre of Foreign Languages at Siedlce University of Natural Sciences and Humanities. Her areas of interests include English and American literature and culture.

Dane kontaktowe / Contact details:

*Sylwia Grądzielewska
Tel. 511 408 468
E-mail: gradziel19@interia.pl
sylwia.gradziewska@uph.edu.pl*

III

RECENZJE
I SPRAWOZDANIA

DOSTRZEC ZNACZENIE WYCHOWANIA
[Recenzja:] **Andrzej Antoni Wawryniuk, *Droga do chwały. Młodość i krąg rodzinny Tadeusza Kościuszki*,
Chełm: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Chełmie,
2021, ss. 223, ISBN 978-83-956345-6-7.**

Ks. dr Piotr Jaworski

Ośrodek Badań nad Polonią i Duszpasterstwem Polonijnym
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II
ORCID: 0000-0001-5772-5334

Streszczenie. Recenzowana książka – *Droga do chwały. Młodość i krąg rodzinny Tadeusza Kościuszki* po raz pierwszy szczegółowo opisuje najważniejszy okres w życiu przyszłego generała – dzieciństwo i młodość – a więc czas, w którym kształtowała się jego osobowość. Istotną w tym rolę odegrali rodzice – ojciec Ludwik Tadeusz Kościuszko, szlachcic z Siechnowicz, pułkownik Jego Królewskiej Mości, a także miecznik województwa brzeskiego oraz jego matka Tekla z Ratomskich Kościuszko. Należy też zauważyć, że rodzina Kościuszków była wyznania rzymskokatolickiego, a pradziad Tadeusza posiadał prywatną kaplicę w dobrach rodowych – Siechnowiczach. Przykład rodziców ich wzajemny szacunek, miłość do dzieci oraz ich starania o jak najlepsze wykształcenie, w tym w szczególności Andrzeja Tadeusza Bonawentury Kościuszko zdecydowały o ich charakterach, stosunku do Ojczyzny, a w odniesieniu do przyszłego Naczelnika również reagowania na krzywdy innych, w tym uczestniczenia w walkach narodowo-wyzwoleńczych, w których przyszło mu w okresie późniejszym uczestniczyć.

Monografia wypełnia więc lukę w biografii Tadeusza Kościuszki dotyczącą dzieciństwa i młodości, tak przecież ważnych i decydujących o jego późniejszej działalności, bohaterskich czynach w obronie Ojczyzny, ale również czynny udział w walkach na kontynencie amerykańskim wspólnie z późniejszym prezydentem Stanów Zjednoczonych Georgem Waszyngtonem.

Słowa klucze: Tadeusz Kościuszko, Andrzej Wawryniuk, recenzja, młodość, środowisko rodzinne, wzrastanie

RECOGNIZING THE IMPORTANCE OF UPBRINGING
[Review:] **Andrzej Antoni Wawryniuk, *Road to glory. Youth and the family circle of Tadeusz Kościuszko*,
Chełm: State Higher Vocational School in Chełm, 2021, pp. 223,
ISBN 978-83-956345-6-7.**

Ks. dr Piotr Jaworski

Ośrodek Badań nad Polonią i Duszpasterstwem Polonijnym
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II
ORCID: 0000-0001-5772-5334

Abstract. The reviewed book – *The Road to Glory. The youth and family circle of Tadeusz Kościuszko* describes in detail for the first time the most important period in the life of the future general – childhood and adolescence – and therefore the time in which his personality was shaped. Parents played an important role in this – father Ludwik Tadeusz Kościuszko, a nobleman from Siechnowicz, a colonel of His Majesty, as well as a swordfish from the Brzeg voivodeship and his mother Tekla from Ratomska Kościuszko. It should also be noted that the Kościuszko family was Roman Catholic, and Tadeusz's great-grandfather

owned a private chapel in the family estate – Siechnowicze. The example of parents, their mutual respect, love for their children and their efforts to obtain the best education, in particular Andrzej Tadeusz Bonawentura Kościuszko, determined their character, attitude towards the Motherland, and in relation to the future Chief, also reacting to the harms of others, including participation in national fights-the liberation, in which he had to participate later.

Thus, the monograph fills the gap in Tadeusz's biography concerning childhood and youth, which were so important and decisive for his later activity, heroic deeds in defense of the Homeland, but also active participation in the battles on the American continent together with the later president of the United States, George Washington.

Keywords: Tadeusz Kościuszko, Andrzej Wawryniuk, review, youth, family environment, growing

Uczestnictwo w corocznych konferencjach w ramach Światowego Forum Nauki Polskiej Poza Granicami Kraju, czy też lektura wielu niezwykle ciekawych publikacji naukowych i popularnonaukowych odsłania przed nami trochę smutną prawdę o życiu wielu Polek i Polaków, których dokonania o wiele bardziej ceniono poza granicami, niż u siebie w ojczystym kraju [Nowak, 2001; Łotysz, 2013; Orłowski, 2015]. Używając pewnego rodzaju analogii taka sytuacja wydaje się korespondować z biblijnym fragmentem przywołującym słowa Jezusa, że „żaden prorok nie jest mile widziany w swojej ojczyźnie” (Łk 4, 21-30) [Biblia, 2000]. Rodzi się zatem nieodparta pokusa postawienia sobie pytania, jak wobec tego było z Tadeuszem Kościuszką, czy był ceniony bardziej przez rodaków, czy też podobnie, jak wielu innych, cieszył się większym szacunkiem poza granicami ziemi ojczystej?¹

Tytułem wstępu należy zauważyć, że Pan Profesor Andrzej Wawryniuk porusza w swojej monografii niezwykle ważne kwestie, które do tej pory nie znalazły należytego odzwierciedlenia w historiografii. Zagadnienie dzieciństwa Tadeusza Kościuszki, jego młodości lat i okresu zdobywania wykształcenia nie było wcześniej przedmiotem dogłębnych analiz i studiów. Wątek ten był jedynie poruszany w kontekście szerszych analiz obejmujących całokształt życia Kościuszki i koncentrujących się głównie na okresie jego aktywności wojskowej i politycznej.² Recenzowana książka – *Droga do chwały. Młodość i krąg rodzinny Tadeusza Kościuszki* po raz pierwszy szczegółowo opisuje być może najważniejszy okres w życiu przyszłego generała – dzieciństwo i młodość – a więc okres, w którym kształtowała się jego

¹ Inspiracją do postawienia tego pytania była lektura artykułu: Wojtasik J., *Tadeusz Kościuszko w świetle polskich publikacji*, „Niepodległość i Pamięć” 18 (2011), 2 (34), s. 131-143.

² Przykładowo można wymienić: Kopczeński J. S. (1971), *Tadeusz Kościuszko*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress; Malski W., (1977), *Amerykańska wojna pułkownika Kościuszki*, Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza; Zahorski A., (1990), *Naczelnik w sukmanie*, Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza; Szyndler B., (1991), *Tadeusz Kościuszko 1746-1817*, Warszawa: „Bellona”; *Powstanie Kościuszkowskie i jego Naczelnik. Historia i tradycja*, (1996), red. Kulak T., Frančic M., Kraków: Oficyna Cracovia; Hapanowicz P., (2008), *Kościuszko – Żołnierz Wolności*, Kraków: Komitet Kopca Kościuszki etc.; Morkowski J., Drewnowski B., (2016), *Kościuszko w Szwajcarii 1815-1817*, Warszawa: Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie - Muzeum; Storożyński A., (2018), *Kościuszko. Książę chłopów*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

osobowość. Istotną w tym rolę odegrali rodzice – ojciec Ludwik Tadeusz Kościuszko, szlachcic z Siechnowicz, pułkownik Jego Królewskiej Mości, a także miecznik województwa brzeskiego oraz jego matka Tekla z Ratomskich Kościuszkó. Należy też zauważyć, że rodzina Kościuszków była wyznania rzymskokatolickiego, a pradziad Tadeusza posiadał prywatną kaplicę w dobrach rodowych – Siechnowiczach. Przykład rodziców, ich wzajemny szacunek, miłość do dzieci oraz ich starania o jak najlepsze wykształcenie, w tym w szczególności Andrzeja Tadeusza Bonawentury Kościuszko zdecydowały o charakterach potomków, ich stosunku do ojczyzny, a w odniesieniu do przyszłego Naczelnika również reagowania na krzywdy innych, w tym uczestniczenia w walkach narodowo-wyzwoleńczych, w których przyszło mu w okresie późniejszym uczestniczyć.

Książka składa się ze wstępu, jedenastu rozdziałów, streszczenia w języku angielskim (executive summary), indeksu nazwisk i indeksu geograficznego oraz bibliografii. Niezaprzeczalnym walorem książki Pana Profesora Andrzeja Wawryniuka jest jej imponująca podstawa źródłowa. Monografia powstała w oparciu o dokumenty archiwalne z Archiwum Diecezjalnego w Siedlcach, Archiwum Państwowego w Sankt Petersburgu, Archiwum Archidiecezji Lubelskiej, Staatsarchiv Solothurn w Szwajcarii, Archiwum Towarzystwa Cyncynatów w Nowym Jorku, Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych Ameryki, Muzeum Narodowego w Krakowie, Archiwum Państwowego w Krakowie, Archiwum Państwowego w Poznaniu, Wojewódzkiej Biblioteki im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie (rękopisy), Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (rękopisy) oraz Biblioteki Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk (rękopisy).

Niezwykle bogata baza źródłowa nakazuje domniemywać, że w prezentowanej publikacji pojawi się wiele nowych wątków i ustaleń wnoszących garść nowych informacji do historiografii. Lektura książki w pełni potwierdza słuszność tych przypuszczeń. Przykładowo w księdze parafialnej znajdującej się w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, dotychczas nieopracowanej naukowo, odnaleziony został oryginalny wpis dotyczący chrztu Tadeusza Kościuszki. Są w niej także wszystkie akty urodzeń dzieci rodziców Tadeusza Kościuszki, w tym, nieznanego dotychczas w opracowaniach historycznych akt chrztu jego barta Michała Kościuszki, błędnie nazywanego dotychczas Stanisławem, ur. w 1743 roku (s. 61). Książka Profesora Andrzeja Wawryniuka porządkuje również kwestię miejsca chrztu Tadeusza Kościuszki. Analiza księgi parafialnej z wpisami chrztów, w której znajduje się m.in. akt chrztu Tadeusza, dowodzi, że chronologia wpisów nie odpowiada chronologii chrztów. Znajdujący się powyżej aktu chrztu Tadeusza Kościuszki akt nr 477, w którym między innymi jako chrzestna występuje Tekla z Ratomskich Kościuszkó, matka Tadeusza, pochodzi z maja 1746 r. Wtedy to o. Rajmund Korsak, lektor św. teologii, przeor w Hoszczewie (Hoszowie, klasztor dominikański w ówczesnym woj. nowogródzkim) z Zakonu Kaznodziejskiego, ochrzcił Stanisława Majewskiego. Chrzestnymi byli: Adam

Protasewicz – podstarości piński oraz Tekla Ratomska Kościuszkowa – miecznikowa woj. brzeskiego. Tadeusza Kościuszkę i Stanisława Majewskiego ochrzcił zatem ten sam zakonnik, niemający stałych związków z parafią w Kosowie. Być może bywał w niej sporadycznie, stąd – podczas jednej z jego wizyt – do księgi parafialnej wpisano oba chrzty, lecz bez zachowania chronologii. Z wielkim prawdopodobieństwem (i przy założeniu, że oba chrzty odbyły się poza kościołem parafialnym) w ten sposób można wytłumaczyć fakt, że metryka Stanisława Majewskiego ochrzczonego w maju 1746 r. (akt 477) poprzedza metrykę ochrzczonego wcześniej, 12 lutego 1746 r., Tadeusza Kościuszki (akt 478). Tymczasem w 1894 roku w katalogu Wystawy Kościuszkowskiej organizowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie, w grupie pamiątek po Kościuszcze znajduje się „Dokument – kopia metryki Tadeusza Kościuszki z r. 1746 z aktów kościoła klasztoru Dominikanów w Hoszowie” (Hoszczewie). Identyczny wpis znajduje się w oryginalnym katalogu wystawowym. Wzmiankowana metryka zapisana została pod numerem 57.

57. Dokument Kopia metryki Tadeusza Kościuszki
z r. 1746 z aktów kościoła klasztoru Dominika-
nów w Hoszowie.

Zbiory Akademii Umiejętności.

Opis kopii metryki urodzenia Tadeusza Kościuszki z akt kościoła przyklasztornego ojców dominikanów w Hoszowie (Hoszczewie). Źródło: *Katalog Wystawy Kościuszkowskiej*, Wydawca: nakł. Dyrekcyi Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków 1894, s. 13.

Analiza innych dokumentów i opisów dotyczących miejsca urodzenia Tadeusza Kościuszki wskazuje, że przyszedł on na świat w Siechnowiczach, a nie jak się powszechnie uważa na Mereczowszczyźnie. Wiadomo, że w dzieciństwie Tadeusz Kościuszko korzystał z prywatnych korepetytorów. Niektóre źródła wspominają wuję – księdza jezuitę. Faktem jest, że dzieci państwa Kościuszków umiały pisać (zapewne i czytać) po polsku i francusku, a Tadeusz Kościuszko już jako dziecko potrafił bardzo dobrze rysować (s. 67).

Nieznany dotychczas okresem był pobyt Tadeusza Kościuszki w Kolegium Pijarów w Lubiszowie (od s. 67).³ Od 1755 r. wraz z bratem Józefem Kościuszką był on uczniem kolegium. Obaj zostali zapisani do infimy, którą Tadeusz powtarzał, a jego brat przystąpił do gramatyki. Józef ukończył wszystkie klasy, a Tadeusz infimę, gramatykę, syntaksę i poetykę (bez retoryki). Nieznany jest powód, dlaczego przyszedł generał nie ukończył w całości

³ Niezwykle ciekawą rozprawę na temat historii zakonu pijarów i ich wkładu po polskiego szkolnictwa napisał Jacek Taraszkiewicz. Zob. Taraszkiewicz J., (2015), *Pierwsze stulecie zakonu pijarów na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1642-1740)*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

programu kolegium. Być może jedną z przyczyn była śmierć ojca. Z tego okresu o Józefie i Tadeuszu wiemy niewiele. Na szczęście zachowała się, co prawda niepełna, dokumentacja tej zasłużonej i kształcącej na wysokim poziomie placówki. Wiemy, że obaj Kościuszkowie uczyli się w kolegium od 1755 do 1760 r. Dwa prezentowane dokumenty są trudnymi do podważenia dowodami na to, że zarówno Józef, jak i Tadeusz, przebywali w tej szkole właśnie we wzmiankowanym okresie. Prawdą więc jest, że Kościuszko uczył się przez cztery lata w znakomitym kolegium pijarskim w Lubieszowie na Polesiu, szkole zreformowanej według reguł zalecanych przez Stanisława Konarskiego. Został zapisany w księdze zapisów szkoły lubieszewskiej pod numerem 1046. On i jego brat Józef umieszczeni zostali w konwikcie obywatelskim pod nadzorem jednego z nauczycieli za opłatą 48 czerwonych złotych rocznie, oprócz wyżywienia. To pewne, że między innymi i tutaj zainteresował się historią i obcymi językami, a być może czytał żywoty sławnych mężów Neposa czy Plutarcha, i że z tej lektury wyniósł na całe życie głęboki kult bezinteresownej pracy dla ojczyzny. W roku szkolnym 1758/59 Tadeusz w tzw. syntaksie uczył się następujących przedmiotów: historii czterech monarchii, arytmetyki, historii Polski i Litwy, łaciny oraz języka francuskiego, a w klasie następnej: historii Polski, łaciny, arytmetyki, metafizyki, fizyki, w ramach której uczono między innymi o wodach, ziemi, a także o ciele ludzkim, w tym o oddychaniu i krążeniu krwi, logiki, języka polskiego, geografii powszechnej i języka francuskiego. Wraz z Tadeuszem do kolegium uczęszczali między innymi: Klemens Orzeszko – strażnikowicz piński, Wiktor Korzeniecki – chorąży piński, Józef Mieczynski – podskarbic zakroczymski, Józef Remiszewski, Leon Płaszkiwicz, Rafał Czerniakowski i Paweł Mądrowski. W trakcie nauki w Lubieszowie przyszły generał kolegował się między innymi z Rafałem Józefem Czerwiakowskim, ojcem chirurgii polskiej, przyszłym profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, naczelnym lekarzem w lazarecie głównym Insurekcji. Tadeusz Kościuszko opuścił kolegium w 1760 r. Wiadomo, że rozpoczął on naukę, gdy miał 9 lat i, jak się wydaje, edukację w tej placówce zakończył mając 14 lat (s. 70-71).

Swoją drogę edukacyjną kontynuował Tadeusz Kościuszko w Szkole Kadetów w Warszawie (s. 77). W Korpusie Kadetów, jak każdy z młodzieńców, Kościuszko otrzymał swój przydomek. Nazywano go „Szwedem”. Było to podyktowane między innymi tym, że jego koledzy, poznając wyprawy wojenne króla szwedzkiego Karola XII, dostrzegali w Tadeuszu niektóre cechy wspólne, takie jak porywczność, przebiegłość i upór. Nie oznacza to, że przyszły generał nie posiadał innych, bardziej pozytywnych cech. Były to przykładowo: umiejętność zachowania spokoju, skromność i zdolność do pokonywania wszelkich trudności. To właśnie w Szkole Rycerskiej, kierując się dobrem ojczyzny, oddał się przede wszystkim pracy, kształcąc swój umysł a także charakter. Dalsze jego – już dorosłe życie – wielokrotnie potwierdzało, że walcząc z wieloma przeciwnościami, przyjmował je z charakterystyczną dla siebie pokorą, pokonując każde upokorzenie, czy niesprawiedliwość, których często doznawał (s. 81-82). W trakcie pobytu w Szkole Rycerskiej Tadeusz Kościuszko szczególnie lubił matematykę, historię powszechną,

historię Polski oraz rysunki. Na ostatnie z wymienionych zainteresowanie i uzdolnienia, podczas jednej z wizyt, zwrócił uwagę Stanisław Poniatowski, chwając go za staranność i dokładność. Prawdopodobnie właśnie w tym czasie, kształcąc umysł i charakter, nakazywał sobie więcej, niż tego wymagał program i regulamin. Za własne hasło przyjął zwięzłą rzymską maksymę, że ze wszystkich zwycięstw największym jest zwycięstwo odniesione nad sobą (s. 85). Należy też podkreślić, że jednym z nauczycieli Tadeusza Kościuszki był w tym czasie jezuita Adam Naruszewicz, który w Korpusie Kadetów wykladał historię (s. 88-89). Z pobytu Kościuszki w Szkole Rycerskiej do dzisiejszych czasów zachowały się dwa zeszyty: do filozofii i religii, chociaż w wykazie takich przedmiotów nie ma. Znajdują się one w Muzeum Narodowym w Krakowie, a dodatkowo również z religii – w Bibliotece Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk (s. 90). Reasumując, okres pobytu Kościuszki w Szkole Rycerskiej to czas intensywnego rozwoju naukowego, gdyż „oprócz przedmiotów typowo wojskowych np. architektury wojennej, kadetów uczono języków: polskiego, łacińskiego, francuskiego i niemieckiego, stylu, historii literatury, geografii, sztuk pięknych, geometrii, algebry i arytmetyki, prawa cywilnego i publicznego, fizyki, ekonomii, architektury cywilnej i wojskowej, sztuki fortyfikacji i... tańców, a także prawa i logiki oraz elokwencji polskiej” (s. 88).

W tym okresie, a także w dorosłym życiu Tadeusz Kościuszko był gorliwym katolikiem. Wychowany przez wspomniane placówki oraz wierzących rodziców, zawsze miał przy sobie niewielkie ołtarzyki, przed którymi się modlił (s. 56 i 57). Jeden z dokumentów z Archiwum Diecezjalnego w Siedlcach informuje, że Kościuszko już jako generał w czasie insurekcji 1794 r. został ojcem chrzestnym syna Ogińskich.

Recenzowana monografia wnosi również nowe ustalenia odnośnie kwestii śmierci i pochówku Tadeusza Kościuszki. Autor przywołuje wystawiony w Solurze w Szwajcarii nieznaną akt zgonu Tadeusza Kościuszki (s. 58-59). Jego tłumaczenie brzmi: „Akt zgonu Tadeusza Kościuszki wypis z księgi zmarłych kościoła parafialnego w Solurze (Szwajcaria). Roku Pańskiego 1817 dnia 15 października zmarł jaśnie oświecony i szlachetnie urodzony Pan Tadeusz Kościuszko, ostatni wódz Rzeczypospolitej Polskiej i dnia 19 tegoż miesiąca i roku odprowadzony przez wielbłą kapitule kościoła katedralnego zarazem parafialnego pod wezwaniem św. Męcz.[enników] Ursa i Wiktora, przez całe duchowieństwo tak świeckie jak i zakonne, przez senatorów i sędziów Trybunału Najwyższego i Niższego, przez magistrat miasta, przy wielkim natłoku ludu i cisnących się pomnych na dobrodziejstwo jego, ubogich; pochowano w kościele N. M. Maryi Niepokalanego Poczęcia w Solurze 26 października 1817 r.” Należy zauważyć, że Tadeusz Kościuszko przed śmiercią przyjął ostatnie namaszczenie. Badania prof. Andrzeja Wawryniuka doprowadziły do ustalenia także miejsca pochówku Józefa brata Tadeusza Kościuszki oraz szwagra Piotra Estki (publikowane są dotychczas nieznanne ich akty zgonu). Obaj spoczywają na cmentarzu parafialnym w Wisznicach, pow. bialski, a siostra Anna została pochowana na cmentarzu parafialnym w Wielączy koło Zamościa (akt jej zejścia dotychczas nieznaną).

Ustalono również, że po śmierci rodziców jedynym krewnym ze strony ojca był mieszkający na podlubelskim Sławinku jego wuj Jan Nepomucen Kościuszko, stryjeczny brat Ludwika Kościuszki, ojca Tadeusza.

Ponadto dzięki recenzowanej monografii opublikowano po raz pierwszy skan projektu Orderu Cincinnaty, wysokiego odznaczenia wojskowego Stanów Zjednoczonych, który otrzymał Tadeusz Kościuszko. Ustalono na podstawie inwentarza cerkwi grecko-katolickiej w Dołholisce, że jako votum za uratowanie życia Tadeusz Kościuszko zawiesił obok obrazu Matki Boskiej on Order Orła Białego, a nie jak się powszechnie uważa Order Cyncynata (s. 133). Monografia przywołuje także ważny dokument odnaleziony w Archiwum Państwowym w Grodnie, z którego wynika, że 4 kwietnia 1817 roku Tadeusz Kościuszko uwalnia chłopów z Siechnowicz od pańszczyzny (s. 76).

Znaczna część pracy poświęcona została czasom współczesnym i dotyczy historii budowy kościoła w Dołholisce, jako votum narodu amerykańskiego, przede wszystkim Polonii za bohaterską postawę Tadeusza Kościuszki w obronie ich Ojczyzny. Lokalizacja świątyni to miejsce, gdzie kiedyś stała cerkiew grecko-katolicka.

Niezwykle osobliwym i ciekawym wątkiem jest upór i determinacja Tadeusza Kościuszki w zdobywaniu wiedzy. Życiorys Tadeusza Kościuszki jest bardzo dobrym przykładem i potwierdzeniem tego, jak ważna jest umiejętna ocena kontekstu, w którym znajduje się człowiek i jak duże znaczenie ma inwestycja w swoje osobiste wykształcenie. Podkreśla to prof. Andrzej Wawryniuk w swojej książce, pisząc:

„w 1769 r., dzięki protekcji Adama Kazimierza Czartoryskiego, Tadeusz Kościuszko i Józef Orłowski udają się do Paryża. (...) W początkowym okresie pobytu w Paryżu Tadeusz Kościuszko mieszkał w Hotelu Luksemburskim przy ul. Małych Augustianów, na lewym brzegu Sekwany, i uczył się w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rysunku, która mieściła się w Luwrze, do której został zapisany w listopadzie 1769 r. Pierwszym protektorem Kościuszki był margrabia de Marigny, dyrektor pałaców królewskich i sekretarz Akademii – Karol Mikołaj Cochin. Studia te były niezbyt udane dla przyszłego generała. Pozostała co prawda niewielka ilość jego rysunków, ale nie były to arcydzieła. Z tego okresu zachowały się co najmniej dwie prace Kościuszki przedstawiające krajobrazy. W zaistniałej sytuacji T. Kościuszko, zdając sobie sprawę z tego, że jako cudzoziemiec nie zostanie przyjęty do żadnej francuskiej uczelni wojskowej, postanowił wraz z Orłowskim kształcić się na własną rękę, kupując od absolwentów Szkoły Inżynierii Wojskowej w Mézières nad Mozą i artylerzystów w Bapaume koło Arras podręczniki. Obaj szukali też tanich korepetytorów. Samodzielnie próbowali szkicować szczegóły budowy twierdz, do których nie mieli wstępu. Jest bardzo prawdopodobne, że Kościuszko właśnie w tym czasie zaprojektował pierwszy własny fort i na cześć swojego dobroczyńcy nazwał go *Czartorysk*. Obaj stypendyści królewscy uczyli się budowy mostów i dróg, sypania szańców wojennych, zdobywania i bronięcia fortów. Wiadomo również, że korzystając ze sposobności, poznawali architekturę Francji. Zachowała się też informacja, iż Kościuszko, przebywając we Francji badał warownie w Brest, a lekcje architektury pobierał u znakomitego wówczas mistrza Perroneta. Wiadomo też, że

w chwilach wolnych od zajęć Kościuszko nauczył się tokarstwa, a stopień zdobytych umiejętności określano, jako doskonały. Pomoc króla, a także księcia Adama Czartoryskiego sprawiła, że Kościuszko przebywał przez kilka lat w akademii wojskowej w Wersalu, zabawił się także przez jakiś czas w Paryżu, a stamtąd udał się do Brestu dla zwiedzenia i opatrzenia budowy twierdzy i udoskonalenia się w wiadomości fortyfikacyjnej oraz powzięcia teorii o tematyce morskiej” (s. 104).

„Dzięki własnej inicjatywie i wrodzonym uzdolnieniom Kościuszko wrócił do kraju jako wyróżniający się inżynier, specjalista sztuki wojennej” (s. 99, 101, 103-104). Nabyte we Francji umiejętności Tadeusz Kościuszko wykorzystał bardzo szybko, kiedy po powrocie do Polski w 1774 r. zamieszkał we wsi Sławinek koło Lublina u swojego stryja Jana Nepomucena. Już wtedy Tadeusz Kościuszko „wykorzystywał wtedy nabyte we Francji umiejętności inżynierskie, wykonując drobne prace remontowe budynku oraz poprawiając zagospodarowanie przydworskiego parku” (s. 115). Czas pokazał, że te prozaiczne domowe prace były tylko wstępem do bardziej zaawansowanych zadań, które przyszło realizować Tadeuszowi Kościuszce.

Recenzowana praca koncentruje się na życiu bohatera od urodzenia do okresu młodości, jedynie w kilku przypadkach wykraczając poza tę umowną cezurę czasową. Skąd skupienie na tym okresie? Domniemywam, że Autor chciał w ten sposób zrealizować zamiar przedstawienia jak największego zbioru źródeł historycznych, w tym wielu rękopisów Tadeusza Kościuszki i materiałów dotyczących jego młodości. Dokumenty te rozproszone są w wielu archiwach. Znaczna ich część nie doczekała się wcześniejszego opracowania naukowego. Dodatkowo, odbiegając od politycznej i wojskowej działalności Kościuszki, zasadne wydaje się przedstawienie okoliczności i środowisk, które kształtowały przyszłego Naczelnika, budowały jego charakter i wpływały na widzenie świata.

Monografia wypełnia więc lukę w biografii Tadeusza Kościuszki dotyczącą dzieciństwa i młodości, tak przecież ważnych i decydujących o jego późniejszej działalności, o bohaterskich czynach w obronie Ojczyzny, ale również o czynnym udziale w walkach na kontynencie amerykańskim wspólnie z późniejszym prezydentem Stanów Zjednoczonych Georgem Waszyngtonem. Słowa uznania należy również wyrazić pod adresem Autora recenzowanej monografii Pana Profesora Andrzeja Wawryniuka nie tylko za kolejne dzieło w Jego bardzo bogatym dorobku naukowym, ale również za to, że na przykładzie Tadeusza Kościuszki pokazał w swojej publikacji jak ważny jest aspekt troski o środowisko, w którym dorasta człowiek. Imponująca podstawa źródłowa stanowi nie tylko potwierdzenie dla tej tezy, ale także jest dowodem naukowej dociekliwości, rzetelności badawczej, kompetencji i erudycji Autora, który sukcesywnie wypełnia kolejne luki w historiografii.

Bibliografia

- *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 5, (2000), Warszawa: opr. z inicjatywy Benedyktynów tynieckich.
- Hapanowicz P., (2008), *Kościuszko – Żołnierz Wolności*, Kraków: Komitet Kopca Kościuszki etc.
- *Katalog Wystawy Kościuszkowskiej*, (1894), Kraków: nakł. Dyrekcyi Muzeum Narodowego w Krakowie.
- Kopczewski J. S., (1971), *Tadeusz Kościuszko*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress.
- *Powstanie Kościuszkowskie i jego Naczelnik. Historia i tradycja*, (1996), red. Kulak T., Franć M., Kraków: Oficyna Cracovia.
- Łotysz S., (2013), *Wynalazczość polska w Stanach Zjednoczonych*, Warszawa: Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów Polskiej Akademii Nauk.
- Malski W., (1977), *Amerykańska wojna pułkownika Kościuszki*, Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza.
- Morkowski J., Drewnowski B., (2016), *Kościuszko w Szwajcarii 1815-1817*, Warszawa: Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum.
- Nowak J. R., (2001), *Co Polska dała światu*, t. 1-2, Warszawa: Wydawnictwo Maron.
- *Polski wkład w przyrodznawstwo i technikę. Słownik polskich i związanych z polską odkrywców, wynalazców oraz pionierów nauk matematyczno-przyrodniczych i techniki*, t. 1-4, (2015), red. Orłowski R., Warszawa: Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów Polskiej Akademii Nauk, Wydawnictwo Aspra-JR.
- Storożyński A., (2018), *Kościuszko. Książę chłopów*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Szyndler B., (1991), *Tadeusz Kościuszko 1746-1817*, Warszawa: „Bellona”.
- Taraszkiewicz J., (2015), *Pierwsze stulecie zakonu pijarów na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1642-1740)*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Wojtasik J., (2011), *Tadeusz Kościuszko w świetle polskich publikacji*, „Niepodległość i Pamięć” 18 (2011), nr 2 (34), s. 131-143.
- Zahorski A., (1990), *Naczelnik w sukmanie*, Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza.

Ks. dr Piotr Jaworski, kapelan Szpitala Specjalistycznego im. E. Szczeklika w Tarnowie, nauczyciel-katecheta. Zainteresowania: historia ze szczególnym uwzględnieniem historii Kościoła i historii wychowania. Członek zespołu naukowo-badawczego projektu *Parafie i Kościoły Polskie w USA* realizowanego przez Ośrodek Badań nad Polonią i Duszpasterstwem Polonijnym Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

Dane kontaktowe / Contact details:

E-mail: 11szach4@gmail.com

Adres: Pilcza Żelichowska 95; 33-210 Olesno; województwo małopolskie; Polska

IV

TWÓRCZOŚĆ

WIERSZE

Anna Benicka
(IKRiBL)

Morze myśli

Wzburzoną falą...
myśli napierają
O brzeg rozumu
się rozbijają
Poranny odpływ...
dawno już minął
Morza myśli...
przyływ nadpłynął
Samotności fala
umysł zaląa
W odchłani męce
tonie rozbitka serce

/shywolf/ Jantar 03.08.2013

Anka

Już tyle lat jak Cię znam
Jesteś ze mną ta sama
A jednak jakaś Inna
Nieznana
Zapomniałaś o mnie
Wyjechałaś na chwilę
Rankiem wróciłaś wesółą
Rozdałaś radość dokoła
Wieczorem
smutki będziesz na czworo dzieliła
Z życiem zagrasz w wisielca
Burgundzkie wino rozlejesz po rękach
I nie opuścisz mnie Anko
Jak kat
Cicho
Stać będziesz za firanką...

Mistrz i...

Nie wierzyłeś przewodnikowi we mnie
Odebrałeś mi mowę,
odwagę zmieniłeś w strach....
Nie miałam siły
kaganka nieść
Na gorzkim chleba łez
prawd uczyłam się
Ciepło słowa stopiły lód
Wody Lete zabrały ból...
Po latach w podróży
W Itace się znaleźliśmy

/shywolf/ Miętne, 30.11.2016

Opuszczone

Samotna ławka w parku stała
Tak dziwnie opuszczona
Nie siadła na niej żadna para
(Bo popsuta, obdrapana)
Wiosnę ławka przetrwała
Nie wyryto w niej miłosnego wyznania
Latem podróznemu nie dała wytchnienia
Jesienią
Smutna dziewczyna na nią spojrzała
Bez słów pogardy na niej usiadła
Złociste chryzantemy położyła
I długo ,
zachłannie
na ławce
rys
szczęścia
szukała ;)..

/shywolf/ Miętne, 17.09.2016

Mrówki i motyle

Co się stało z nami?
Betonowe ściany
Uciezka w szklane ekrany
Cisza wciąż nam hałaśliwa
Wciąż w mrowisku ludzkim
Donikąd gnamy
Na policzkach
Słonej rosy
Się boimy
Między sobą
Jak w teatrze
Zakładamy
sztuczne maski...
Swe znaczenia
Potraciły wszystkie dźwięki
Ja ... ja proroka szukam skrycie
Co otworzy serca oczy....
I pokaże zagubionym.
Skrzydeł trzepot delikatny

/shywolf/ Miętne 11.09. 2016

Zew księżycowy

Przy bladym obliczu Luny
Dziennik pisała
Myśli w mroku gubiła
Ostrzem łez w papierze
żłobiła słowa
Gdy zegar ciszę wybił
Krzyk oswobodziła
Klatkę konwenansów
Zatrzasnęła
Pod nocy osłoną
Wolność odzyskała ...

/shywolf/ Miętne 08.08.2016

*

Uciekinier we mgle
Pakuje już dobytek swój...
Filiżankę łez,
Uśmiechy szyte nie na miarę
Kłamstwa malowane
Obmyśla kolejny plan
Urlopu od siebie
Zakłada szary smutek
Przekręca życie na kluczyk
Bierze
(chyba ostatnią?)
taryfę ulgową
Na stacji bez imienia
Wysiada
Dotyka...
Antropos ramienia

/shywolf/ Miętne (23./24.12.2011)

O jeden krok ...

Choć jeszcze jak ptak
w siódmach się miota.
Choć tak niepewna
wycofać się chce.
Nie będzie dłużej wahać się
O jeden krok
Decyzja lęka się.
O jeden uśmiech,
Jeden gest,
o jedno słowo
Jeden sen
Jeszcze potyka się
Lecz...
Choć tak mała jeszcze jest
Co dnia silniejsza staje się
A wtedy krzyknie
"Oto ja"
I kajdan pęta zerwie z się...

/shywolf/ ; Miętne 29.01.2019 r.

Piórem będziesz kreślona,
obiektywem przesłonią...
W słowa piękne ubierana
Nie dla Ciebie jednak salony
Fakt będzie zatajony
Ulica Cię z prawdy obnaży
Pod drzwi motłochu
Litość bezlitośnie rzuci.
Taki Twój los niepewny
Trudna Rzeczywistości

Upojenie
Zaciągam się zielenią
I tak mi jakoś jaśniej
Radośniej, weselej
Pijana szczęściem
Przemierzam ulice
I po raz pierwszy
Naprawdę żyję.

/Miętne / 15.04.2016

Escape

Od plastikowego gwaru
Uczuć z papieru
Uciekam
Żegnam kuglarzy
Co za sznureczki szarpali
Biedne marionetki
Sentymenty odkładam na bok
Smycz telefonu
Na kołku wieszam
Wylogowana z tłumy
Do prywatnego świata
Hasła dostępu nie podaję.

/shywolf/ Miętne, 17.08.2014

Wścieklizna

Warcza i ujadają
Kamieniami w siebie rzucają
"Orgia złości"
Nieme dziwki
za gardło
chwytają
Do głowy
języki wciskają
I duszą
duszą, duszą
aż tchu brakuje już...

Miętne 09.06.2020

„Noli me tangere”

„Nie zatrzymuj mnie” – szeptała
Pozwól mi biec
Tańczyć swój taniec
Śpiewać radosną pieśń

„Nie zatrzymuj mnie” – powiedziała
Muszę iść
Tworzyć
Marzyć
Śnić

„Nie zatrzymuj mnie” – wykrzyczała
To moje życie
Muszę je mieć
I walczyć o nie
Nawet gdy przyjdzie walczyć na śmierć

W lesie wytchnienie

Chodź,
nie bój się ciszy...
Cicho tak,
lekko
wstąp w moje ścieżki...
Nie bój się,
ukołyszę Twój ból,
ukołyszę Twój strach...
Krzyk zmieszam z ciszą...
Wstań...
Nie bój się.
Cisza utuli Tve myśli.
Podnosisz oczy,
zaciskasz pięści...
Walka przed Tobą...
Idziesz swą drogą
Nie znaczyś
jej
już
trwogą.

Bunt Aniola

Zawsze udawałam
Byłam grzeczna, bo tak kazali,
Zawsze wchodziłam w rolę
Z uśmiechem na twarzy
Odpowiadałam na pytania

O nie!
Już dosyć tego!!!
Teraz ja karty rozdaję
Teraz to ja naprzeciw życiu stoję

Nie spęta mnie już nic,
nie dorwie mnie nikt

Urwę się ze smyczy
Pobiegnę w siną dal

Wolna, bezpieczna
o niebo silniejsza
Odnajdę
swój Raj

/shywolf/ 29.07.2012/13.04.2013

Porządki

Zamknęłam przeszłość.
Zgubiłam do niej klucz.
Wyrzuciłam stare wspomnienia
Stereotypy osób do zapomnienia.
Wyjechałam poza siebie...
Serce wystawiłam na sprzedaż.
Zdemolowałam umysł
...wzburzonymi słowami.

(Siedlce 16.02.2012)

Tęcza szarosina

Milczę
Coraz bardziej zamykam się w sobie
Ciszą otulam się

Przestaję się uśmiechać
Przestaję rozmawiać
Rzekę myśli wpływ przepływam

Dławię się smutkiem
Nalewką z łez popijam

Tęcza ma tylko
Czarno-biały
Cień

(Siedlce, 20.03.2013)

Dane kontaktowe / Contact details:

IKRiBL, ul. M. Aslanowicza 2, 08-110 Siedlce, ikribl@wp.pl

CONTENTS

FROM THE EDITOR	5
Marina Larionova: THE SOUND OF A BREAKING STRING: FOLKLORE SYMBOLISM	9
Irina Anatolyevna Mankevich: TIME AND SPACE OF EVERYDAY LIFE IN THE FEAST TEXTS OF A. CHEKHOV: THE CULTURAL ASPECT	15
Elena Konstantinovna Sozina: ABOUT THE PROXIMITY OF THE DISSIMILAR. D. MAMIN-SIBIRYAK AND A. CHEKHOV	23
Larisa Tyutelova: CHEKHOV'S SUBTEXT AND L. ANDREYEV'S PLAY "THE DOG'S WALTZ"	35
Elena Petukhova: NATURE IN THE IMAGE OF TURGENEV AND CHEKHOV	45
Olga Bogdanova: TRAVESTY OBITUARY OF TURGENEV (The story "In the Landau" by A. P. Chekhov)	53
Alla Golovacheva: CHEKHOV'S MOTIVES IN J. B. PRIESTLEY'S WORK	65
Galina Alexandrovna Shpilevaja, Olga Alexeevna Gorbacevich: ABOUT THE FEATURES OF THE NARRATIV IN THE CYCLES OF ESSAYS "OSTROG AND LIFE (FROM THE NOTES OF THE INVESTIGATOR)" (1866) BY N. M. SOKOLOVSKY AND "SAKHALIN ISLAND. FROM THE TRAVEL NOTES" (1891 – 1893) BY A. P. CHEKHOV	75
Natalia F. Ivanova: MUSICAL „WRITING INSTRUMENT” OF A.P. CHEKHOV	85
Elena Alexandrovna Ivanshina: THE VICIOUS CIRCLE: ABOUT THE VARIATION OF ONE CHEKHOV TEMPLATE	95
Wera Zubarewa: CAROUSEL OF ALL RUSSIA (on the question of the paradigm of purchase and sale in the play by A. P. Chekhov „The Cherry Orchard”)	105
Valeria Ivanova: THE CONSTRUCTION OF CHEKHOV'S CO-EXISTENCE (BASED ON THE PLAY "THREE SISTERS")	117

Natalia Novikova: <i>A. P. CHEKHOV'S PLAY "THE SEAGULL" IN SCATTERED HANDWRITTEN NOTES BY A. P. SKAFTYMOV</i>	125
Natalia Frantsova: <i>"STEPPE" BY A. P. CHEKHOV: THE CONCEPTION OF "THE FLOW OF LIFE»</i>	135
Angelika Molnár: <i>M. MÉSZÖLY READS ANTON CHEKHOV'S "THE STEPPE"</i>	145
Alexander Kubasov: <i>ARTISTIC TRANSFORMATION OF THE BIOGRAPHICAL IMAGE OF MARIA PAVLOVNA CHEKHOV IN THE LITERARY PRACTICE OF A. P. CHEKHOV</i>	153
Ewa Borkowska: <i>THE CULTURAL AND DIDACTIC DIMENSION OF THE MURDER FOR MONEY IN CHEKHOV'S STORIES "IN THE RAVINE" AND "MURDER"</i>	163
Sylvia Grądzielewska: <i>DEVELOPING READING EFFICIENCY AT THE INTERMEDIATE LEVEL</i>	179
Piotr Jaworski: <i>RECOGNIZING THE IMPORTANCE OF UPBRINGING [Review:] Andrzej Antoni Wawryniuk, Road to glory. Youth and the family circle of Tadeusz Kościuszko (Chełm 2021)</i>	187
Anna Benicka: <i>POEMS</i>	199
Contents	217

**Redakcja czasopisma naukowego „Inskrypcje”
zaprasza do współpracy**

Redakcja nie zwraca tekstów, które nie zostały zamówione. Autorzy, decydujący się na opublikowanie swych prac w „Inskrypcjach”, proszeni są o załączenie oświadczenia, iż nie zostały one wcześniej wydrukowane. Artykuły prosimy nadsyłać na adres poczty elektronicznej ikribl@wp.pl w postaci dokumentu programu Word. Wszystkie teksty publikowane w czasopiśmie kierowane są do recenzji wydawniczej. Decyzję o druku podejmuje kolegium redakcyjne.

Zasady i wytyczne odnośnie publikowania w czasopiśmie są dostępne na stronie internetowej: <https://ikribl.wordpress.com/inskrpcje/>

Contact details / Dane kontaktowe:

Institut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego.
Stowarzyszenie,
ul. M. Aslanowicza 2, lok. 2, 08-110 Siedlce,
e-mail: ikribl@wp.pl
tel. +48574965963