

## **ФИЛОЛОГИЯ**

### **ЧЕХОВСКИЕ ШТУДИИ**

В июле 2004 г. исполнится сто лет со дня смерти А. П. Чехова. К этой дате в России и за ее пределами готовятся различные культурные акции. «Чеховские студии» — одна из них. В ней объединены работы большинства ведущих специалистов Урала и Сибири, предметно занимающихся изучением наследия автора «Чайки» и «Вишневого сада».

Публикуемые исследования при разнообразии их тематики представляют взгляд на художника в координатах отечественной и мировой культуры. Читателю предлагается анализ типовых элементов повествовательной техники А. П. Чехова, функционирования знакового концепта в динамике творческого пути писателя, рефлексия одного его программного замысла, сопоставительный анализ двух произведений и художественных систем.

«Чеховские студии» — одно из начальных звеньев формирования урало-сибирского центра по изучению наследия Чехова. Кроме того, это ответный жест жителей территории в адрес художника на его книгу «Из Сибири». «Чеховские студии» инициированы и подготовлены проф. С. А. Комаровым. Тексты произведений и писем А. П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 т. (М., 1974–1988) с указанием в круглых скобках тома и страницы, а также отнесенности тома к ряду писем (П.) или сочинений.

**Александр Васильевич КУБАСОВ** —

зав. кафедрой русской литературы и методики ее преподавания  
Уральского государственного педагогического университета,  
доктор филологических наук

### **Образ ада в произведениях Чехова и проблема эгоцентрических элементов**

УДК 882.09

**АННОТАЦИЯ.** В статье устанавливается связь эгоцентрических элементов с концептом ада в прозе Чехова, выявляется устойчивость этой связи и ее смысл в качестве параметра художественной системы писателя.

*The author establishes links between ego-centric elements and the concept of the hell in Chekhov's prose fiction and reveals the status and the semantic value of this link as a parameter of Chekhov's artistic system.*

В центре внимания автора настоящей работы несколько прозаических произведений Чехова, в которых повествование ведется от второго лица, от лица «вы». Нами предпринята попытка выяснить, что объединяет ряд этих внешне совершенно непохожих произведений не только в плане повествования, но и в смысловом отношении. Сделано это через анализ эгоцентрических элементов, представленных личными местоимениями, а также соответствующими глагольными формами.

Начало повести «Палата № 6» не вполне привычно для чеховской манеры письма. Рассказчик непосредственно обращается к читателю, который как бы переходит границу между эмпирической действительностью и художественным миром и к началу повествования «уже» находится в нем:

«Если *вы не боитесь* ожечься о крапиву, то *пойдемте* по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и *посмотрим*, что делается внутри. Отворив двери, *мы входим* в сени. <...> Далее *вы входите* в большую, просторную комнату...»

В какой-то момент повествования рассказчик, до определенной поры сопровождавший читателя, незаметно обращается в безличного повествователя. Эта метаморфоза отражается на характере эгоцентриков. Е. В. Падучева так комментирует начало «Палаты № 6»: «Важнейший компонент семантики этого отрывка — речевой акт, в котором повествователь — обязательно перволичный — побуждает своего читателя представить себя непосредственным участником описываемой ситуации; после этого ситуация описывается через воображаемое участие в ней адресата» [1; 211].

Сказанное было бы совершенно справедливо, если бы речь шла, например, о читателе «Севастополя в декабре месяце» Л. Н. Толстого или очерка И. С. Тургенева «Лес и степь». Ср.:

«*Вы входите* в большую залу Собrania. Только что *вы* отворили дверь, вид и запах сорока или пятидесяти ампутационных и самых тяжело раненных больных, одних на койках, большей частью на полу, вдруг поражает *вас*».

«*Вы выходите* на крыльцо. <...> Вот *вы сели*; лошади разом тронулись, громко застучала телега... *Вы едете* — едете мимо церкви, с горы направо, через плотину... Пруд едва дымит. *Вам* холодно немножко, *вы закрываете* лицо воротником шинели; *вам* дремлется».

Читатель рассказа Толстого или очерка из «Записок охотника» действительно становится своеобразным соучастником действия. Но и только. В этом заключается главный содержательный эффект формы повествования у Толстого и Тургенева. Чехов осложняет известный повествовательный прием дополнительной семантикой, которая требует раскрытия, так как является имплицитной.

Отметим, прежде всего, аллюзивный характер повествования в «Палате № 6». Чехов вряд ли претендует на оригинальность повествования. Скорее всего, он напоминает опытному и чуткому читателю о знакомом художественном приеме вовлечения его в мир произведения.

Г. О. Винокур в свое время справедливо заметил, что «грамматические средства могут служить предметом художественной рефлексии» [2; 56]. Рефлективность предполагает не тождественное повторение того или иного грамматического средства, а обогащение, переосмысление его. Использование эгоцентрических элементов в начале «Палаты № 6» отсылает читателя не столько к какому-то определенному произведению, сколько к известному повествовательному приему как таковому, обладающему определенными, уже выявленными и стабилизировавшимися смысловыми ресурсами. Повествование от лица «вы» приобретает вследствие рефлективности автора оттенок условности и даже отчасти игровой характер. Прием дан не непосредственно от автора, а преломлен им через литературную традицию, удален от его уст, заимствован как «чужой». Однако это еще не все. Возникают два принципиально важных вопроса:

— почему на определенном этапе автор прибегает к отказу от эгоцентриков, незаметно заменяя формы субъективированного повествования от первого и второго лица безличным повествованием от третьего лица?

— какой смысл имеет переход от одной формы повествования к другой в «Палате № 6»?

Ответы на поставленные вопросы можно дать, если выявить внутрилитературный диалог, который ведет в своем произведении автор «Палаты № 6».

Важнейшим диалогизирующим фоном для разбираемого текста является «Божественная комедия» Данте. Для Чехова действительность, представленная в «Палате № 6», есть не что иное, как современный русский вариант Дантова ада. Пытаясь преодолеть его и возвыситься над ним, рассказчик определенное время играет роль Вергилия, своеобразного проводника и «экскурсовода». Он доводит читателя до того места, которое представляется ему концентрированным символическим выражением ада, а затем исчезает, замещаясь голосом безличного повествователя. Смена субъектов повествования семантически значима: автор признает своего читателя внутренне свободной личностью, которая способна без посредников судить об аде жизни.

Ассоциативный фон, связанный с «Божественной комедией», вносит новые интонационные обертоны в текст «Палаты № 6». Так, отеческая забота рассказчика о читателе, который может ожечься о крапиву, приобретает явно иронический привкус: для того, кто согласился с «Вергилием» сойти в современную преисподнюю и увидеть ужасные страдания людей, страх крапивы попросту смешон.

С помощью местоимений «мы» и «вы» в «Палате № 6» создается эффект приближения читателя к границе между миром реальным, эмпирическим и художественным. Продуктивность позиции читателя заключается в ее двойственности: он находится извне и одновременно изнутри по отношению к художественному миру. Позиция «изнутри» задана эгоцентрическими элементами первого и второго лица. При смене рассказчика на голос безличного повествователя происходит как бы обратный «переход» читателя за пределы художественного мира. Теперь он занимает позицию «извне», по эту сторону от мира произведения. Однако пребывание «там» не проходит бесследно. Теперь читатель обретает роль не постороннего наблюдателя, а пристрастного свидетеля происходящего. Смена эгоцентрических элементов, таким образом, помещает читателя на касательную линию по отношению к художественному миру «Палаты № 6» и обеспечивает такую пространственную позицию, которая характеризуется динамичностью и релятивностью.

Прозу Чехова можно представить как художественное системное единство, некий сверттекст или гипертекст. Отсюда априори можно сделать предположение о том, что в тех произведениях, где представлен имплицитный образ Дантова ада, велика вероятность использования эгоцентрических элементов первого или второго лица. Особенности повествовательной структуры, которые встречаются в «Палате № 6», разрабатывались Чеховым уже в его ранних произведениях, естественно, в более простом виде.

В рассказе «Салон де варьете» (1881) представлен первый в прозе Чехова образ ада, который изначально театрализован. Это «Соленый вертеп» (I; 90). В рассказе нет слова «ад» или его дериватов, однако подтекстный образ ада программируется автором. В этой «мелочишке» писатель использует повествовательную манеру, сходную с той, что позже будет использована в «Палате № 6»:

«Подъезд и одинокий городской, торчащий у подъезда, освещены фонарями. Рубль двадцать за вход и двадцать копеек за хранение платья (последнее, впрочем, не обязательно). *Вы заносите* ногу на первую ступень, и *вас* обдаёт уже сильнейшими запахами грошового будуара и предбанника» (I; 90).

С помощью эгоцентрических элементов рассказчик объединяет себя с неопытным читателем, который впервые пришел в увеселительное заведение сомнительного толка. Персонафицированный рассказчик не участвует в сценах, он лишь скупой комментатор происходящего. После того, как нравы «Соленого вертепа» представлены в нескольких сценах, рассказчик предлагает читателю покинуть этот ад, едва прикрытый мишурной театральностью:

«Впрочем, *уйдемте!* Как приятен выход! *Будь я* содержателем *Salon des varieties*, я *брал бы* не за вход, а за выход... » (I; 94)

Таким образом, рассказчик-«Вергилий» «выводит» сопровождаемого им читателя из ада. В «Палате № 6» дано иное художественное решение финала по сравнению с рассказом 1881 года. Незаметное исчезновение рассказчика в начале произведения и замена его голосом безличного повествователя рожают дополнительный смысл. Читатель, как уже было замечено, занимает двойственную позицию по отношению к художественному миру произведения: и изнутри, и извне его. С одной стороны, он выходит из художественного мира при смене субъектов повествования, а с другой, навечно остается в нем, так как без проводника-рассказчика «брошенный», «забытый» читатель как бы не в состоянии проделать обратный путь из адской действительности. (Замечу в скобках, что мотив забытого человека в финальной сцене «Вишневого сада» глубинно связан с образом ада, но решен без помощи эгоцентриков в силу родовой специфики драмы. Смысл финальной сцены комедии мне видится в том, что вишневый сад, этот утерянный героями «рай», при зловещих стуках топора превращается в некое подобие «ада»).

Образ ада у Чехова в большей или меньшей степени травестирован, вывернут наизнанку (в этой связи шестой номер палаты может быть представлен как перевернутая цифра 9, напоминающая о числе кругов ада). Ад в произведениях Чехова освещен не только светом трагедии, но и светом комедии, причем на первом плане чаще оказывается смеховое начало, а не трагическое или драматическое. Писатель представляет «веселую преисподнюю», давая основание говорить об «искорках карнавального огня» (выражение М. М. Бахтина), сохранившихся в его вещах.

В «мелочишке» под названием «Идиллия» (1884) драматический план, как кажется, не представлен вовсе. В рассказе доминирует комическое начало. Как субъективный произвол исследователя можно трактовать попытку выявить в рассказе образ ада. Однако он здесь есть, правда, лишь как отдаленное эхо, как смысловая потенция.

Рассказец предельно лапидарен и состоит всего из двух абзацев. Первый — это завязка произведения. Второй — развязка. Форма повествования — от лица «вы»:

«На быстром, как молния, лихаче *вы подкатываете* к подъезду, залитому светом... Минуту солидного швейцара с сверкающей булавой, *вы заносите* ногу на ступень, покрытую бархатным ковром, и через мгновение *вас окутывает* роскошь тропических растений. Стройные пальмы, латании и филодендроны отражаются в бесконечных зеркалах и, образуя океан зелени, уносят *ваше воображение* в страну Купера и Майн Рида» (III; 51).

Ключевой прием, на котором держится сюжет «Идиллии», — эффект обманутого ожидания читателя, остающегося до последнего мгновения в неведении, куда его завел рассказчик, выступающий все в той же до поры неясной роли «Вергилия». Смысловым «пуантом» рассказа становится последняя фраза рассказа:

«Воздух оглашается звуком классического подзатыльника, и *вы, катясь* вниз, *видите* улыбку, которую шлет *вам* мраморная Венера... » (III; 51)

Богиня любви в данном случае является метой публичного дома. Персонафикация неживого («оживающая» статуя) приводит к тому, что живые люди подтекстно овеществляются, приобретают свойства кукол, некоего подобия марионеток. Изображение приобретает характер условности. Большая часть изобразительно-выразительных средств, использованных в рассказе, — вопиющие шаблоны и штам-

пы. Если это извозчик, то непременно быстрый, «как молния, лихач»; если душа, то «чуткая», если взоры, то «огненные», если создания, то «поэтические», если истома, то «сладкая» и т. д. Вместе с рассказчиком читатель испытывает полный набор «изячных» чувств: он очарован, замирает, неистовствует, вспоминает, утомляется, изнемогает... Явно возникает образ земного рая, правда, весьма опошленного, недаром в какой-то момент читатель чувствует себя «первосвященником, ведомым послушными жрецами». Антитезой профанному образу рая является образ ада. Он раскрывается лишь при включении «Идиллии» в системное единство рассказов, объединенных формой повествования от лица «вы». То, что поверхностному взгляду кажется раем, на поверку оказывается адом.

Состоящая всего из двух абзацев «Идиллия» позволяет сделать вывод о том, что в ней свернута и зашифрована инициация читателя, которая становится результативной лишь в том случае, если он сумел за мишурой обывательского рая увидеть ад реальной действительности. (Опять-таки в скобках замечу, что в более позднем рассказе «Припадок» (1889) роль жрецов, выполняющих обряд инициации, играют студенты Майер и Рыбников, проводники Васильева по аду публичных домов С-ва переулка) (Подробный анализ «Припадка» см. [3; 165–210]).

Финал рассказа «Идиллия» антитетичен заглавию. С помощью смыслового «пуанта» автор ставит читателя перед необходимостью перечитать рассказ с новой точки зрения. Таким образом, возникает как бы два текста: первичный, воспринятый несведущим читателем, который не догадывается до последнего момента о том, где он оказался, и вторичный, воспринятый с новой точки зрения. Эта двойственность отражается на семантике эгоцентриков. «Вы» при первичном восприятии текста и «вы» при вторичном восприятии его отличны друг от друга в силу изменившегося сознания читателя и его точки зрения. Вначале читатель как бы солидаризируется с массовым сознанием, он оказывается в роли обычного посетителя некоего внешне респектабельного заведения со швейцаром и экзотическими растениями. Поэтому «вы» — это рассказчик плюс читающий, плюс все посетители заведения, представленные как один типаж. Заканчивается первичное чтение художественным прозрением. Читатель понимает, что рассказчик не тот, за кого себя выдавал. Его подлинную суть скрывала речевая маска пошляка. Диалог двух текстов, реального и потенциального, позволяет эту маску приоткрыть. Теперь читатель должен преодолеть семантику повествования «вы», вопреки традиции отделить себя от него. «Вы» — это теперь для него некто чуждый по взглядам на жизнь, не видящий окружающей действительности в истинном свете.

Может возникнуть сомнение в том, что представленные в ранних рассказах образы публичных домов связаны у Чехова с образом ада. Однако то, что в ранних произведениях было скрыто, позднее в записных книжках и текстах эксплицируется.

Связь публичных домов с образом ада сохранится у Чехова и в зрелых произведениях. Вариант «адского пейзажа» представлен в записных книжках писателя: «Едешь по Невскому, взглянешь налево на Сенную: облака цвета дыма, багровый шар заходящего солнца — Дантов ад!» (XVII; 108). Одной из примет петербургского ада для Чехова является Сенная площадь — место расположения не только питейных заведений, но и публичных домов. Есть в записных книжках и московский образ ада, это запись, относящаяся к продолжению «Мужиков»: «Когда живешь дома, в покое, то жизнь кажется обыкновенною, но едва вышел на улицу и стал расспрашивать, например, женщин, то жизнь — ужасна. Окрестности Патриарших прудов (место расположения публичных домов — А. К.) на вид тихи и мирны, но на самом деле жизнь в них — ад» (XVII; 46).

В заключение отметим, что образ ада в произведениях Чехова — один из самых важных и устойчивых. Он проходит через все творчество писателя. В той или иной

форме его можно обнаружить в таких вещах, как «Припадок», «Скучная история», «В ссылке», «Мужики», «В овраге», «Остров Сахалин». Не всегда образ ада связан с повествованием от лица «вы». Эта форма изначально привлекала писателя своей возможностью ввести в текст творчески активного рассказчика, который способен увлечь за собой читателя. Рассказчик провоцирует читателя, заставляет увидеть за явным скрытое, за внешне благополучным неблагополучное начало русской жизни. Автор, создававший картины ада, предъявлял к человеку требование быть мужественным и уметь видеть мир в диалектике противоречий, в его диалогической сложности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Падучева Е. В. Семантика нарратива. М., 1998.
2. Винокур Т. О. О языке художественной литературы. М., 1981.
3. Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998.

**Нина Евгеньевна РАЗУМОВА** —

профессор кафедры русской литературы  
Томского государственного университета,  
доктор филологических наук

### Человек, который смеется: к вопросу о чеховской комедии

УДК 882.09

**АННОТАЦИЯ.** В статье человек, который смеется, представлен как знаковый элемент чеховского мира в свете оригинальной периодизации творчества писателя. Реконструируемый широкий контекст идей и решений в сфере смеховой культуры России и Европы, в рамках которого Чехов осуществлял свой драматургический поиск, позволил зафиксировать особую концепцию смеха художника, воплощенную в его итоговых текстах.

*The author considers A. P. Chekhov's plays as well as his concepts and individual style within the framework of Russian and European carnival culture. His travestied personages are presented as symbols or signs of his concept of life. The author reconstructs cultural and ideological context of A. P. Chekhov's plays.*

Сорин в «Чайке» резюмирует свою жизнь фразой: «Человек, который хотел»; и тут же переводит ее на французский: «L'homme qui a voulu» (XIII; 48). Этот перевод становится своеобразной отсылкой к скрытому образцу — роману В. Гюго «Человек, который смеется» («L'homme qui rit»). Помимо немаловажной для столь новаторской пьесы задачи отмежеваться от литературных авторитетов эта отсылка обеспечивает и прямую содержательную перекличку с напоминаемым произведением: подобно Гуинплону, обреченному на постоянную гримасу смеха, Сорин — наиболее часто смеющийся персонаж пьесы, и смех его отнюдь не весел. Если ремарка, указывающая на смех, возникает применительно к Треплеву и Нине по 1 разу, Аркадиной — 4, Тригорину — 2, Маше и Медведенко — ни разу, то Сорин смеется 13 раз (не считая одной улыбки) из общих двадцати двух, и всегда по одной модели, суть которой наиболее наглядно выражена в его реплике, подхватывающей «загадку» Мед-