

Культура и текст: <http://www.ct.uni-altai.ru/>

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
“БАРНАУЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ”

***А.П. Чехов:
варианты интерпретации***

сборник научных статей

Выпуск I

БАРНАУЛ 2007

УДК 82.0

ББК 83.3Р5

Ч - 563

А.П. Чехов: варианты интерпретации : сборник научных статей. – Вып. I [Текст] / под ред. Г.П.Козубовской и В.Ф. Стениной. [Серия «Лицей»]. – Барнаул : БГПУ, 2007. - 160 с.

ISBN

Настоящий сборник научных статей открывает новую серию изданий филологического факультета с символическим названием «Лицей», цель которой – популяризация изысканий ученых-филологов БГПУ последних лет.

Материалы, включенные в сборник, представляют собой как завершённые исследования, так и фрагменты дипломных сочинений студентов кафедры русской и зарубежной литературы БГПУ, выполненные в рамках научных направлений кафедры. Творчество А.П. Чехова исследуется в структурно-семиотическом ключе, преимущественное внимание уделяется изучению мифопоэтики писателя. Рубрики, группирующие исследования мира (пространственный, растительный и др. коды), персониферы (поведенческий, вестиментарный коды) и архетипов, нацелены на создание целостного представления о чеховской художественной картине мира.

Сборник адресован преподавателям вузов, аспирантам, магистрантам, студентам, а также учителям гимназий, лицеев, школ, и всем, интересующимся проблемами современного литературоведения и изучения русской литературы.

Рецензенты:

С.А. Гончаров, доктор филологических наук, профессор РГПУ им.

Герцена

Н.Д. Голев, доктор филологических наук, профессор БГПУ

ISBN

© Барнаулский государственный педагогический университет, 2007

Содержание

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА

С.В. Архипова

Семиотика пространства в ранней прозе А.П. Чехова

И.Е. Смыкова

Пространственный код в повести А.П.Чехова

«Огни»

И.Н. Селиванова

Растительный код в новелле «Учитель словесности»

ЧЕЛОВЕК

А.В. Иванова

Поэтика жеста в ранних рассказах А.П. Чехова

Г.П.Козубовская, О.А. Илюшникова

Проза А.П. Чехова: костюм и поэтика повтора

Н.В. Шнайдер

Вестиментарный код в комедии А.П.Чехова «Вишневый сад»: рифмы персонажей

АРХЕТИПЫ

В.Ф. Стенина

«Больничный» текст в чеховской прозе

Г.П. Козубовская

Архетип баллады в прозе А.П. Чехова:

«Черный монах»

Т.В. Михайлова

Повесть «Ариадна»: архетип имени и его трансформация

Литература

Сведения об авторах

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА

С.В. Архипова

СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА В РАННЕЙ ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА

«Потусторонний» рассказчик¹ и тип пространства («Тысяча одна страсть, или Страшная ночь»). «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» (1880) имеет подзаголовок «Роман в одной части с эпилогом [Чехов, 1974, I: 563]. В «Романе» Чехова пародируются характерные черты романтически приподнятого стиля Виктора Гюго.

В картине мира преобладают романтические атрибуты (*«пробила полночь»*, *«дождь и снег»*, *«сильный ветер»*, *«гром и молния»*), которые обыгрываются: *«Небо было темно, как типографская тушь»* [Чехов, 1974, I: 35]. «Высокое» романтического пейзажа ставится в один ряд с «бытовым». Пародийность создается градацией темноты: *«Было темно, как в шляпе, надетой на голову»*, *«Темная ночь – это день в ореховой скорлупе»* [Чехов, 1974, I: 35]. Обыгрывание реализуется через сопряжение в одном ряду возвышенной лексики с разговорной: *«Дождь и снег – эти мокрые братья – страшно били в наши физиономии»* [Чехов, 1974, I: 35]. Упоминается плащ как знаковая деталь романтического костюма: *«Мы закутались в плащи и отправились»* [Чехов, 1974, I: 35]. Знаковым для романтической модели мира является и факт предзнаменования: *«По небу пролетело несколько блестящих метеоров»*, *«...Нехорошее предзнаменование»* [Чехов, 1974, I: 35]. Но ситуация обыгрывается, факт действительности доводится до абсурда путем количественных подсчетов, поставив явление исключительное в ряд обычных природных явлений: *«Я на-*

¹ Условный термин введен нами. – С.А.

чал считать их (метеоры – С.А.) и насчитал 28» [Чехов, 1974, I: 35].

Знаковой является бледность как постоянный признак внешности романтического героя: «... бледный, как изваяние из каррского мрамора» [Чехов, 1974, I: 35].

В динамичной картине мира реализуется акустический код: персонификация, в результате которой ветер становится носителем действий человека («Ветер стонал, выл, рыдал...» [Чехов, 1974, I: 35]). Появляются традиционные атрибуты романтического пейзажа, такие, как «неведомые силы», «борьба стихий» [Чехов, 1974, I: 35]. Звучание колокола создает ощущение дали: «Где-то в пространстве заунывно, медленно, монотонно звонил колокол» [Чехов, 1974, I: 35]. Упоминание о звуках колокола вносит в текст эсхалотологический, судьбоносный мотив: не обозначен носитель действия – это все те же «неведомые силы».

В сюжете возникает мотив путешествия, где карета соотносится с лодкой, переправлявшей души умерших в царство Аида, а извозчик – с посредником между двумя мирами: «Мы сели в карету и помчались» [Чехов, 1974, I: 35]. С этим мотивом связан мотив искушения и продажи: «Я всунул в руку кошэ кошелек с золотом» [Чехов, 1974, I: 35-36].

Рассказчик наделен признаками демонической натуры: «Поза моя – было величие. В глазах моих светилось электричество. Волосы мои шевелились и стояли дыбом. Она видела пред собою демона в земной оболочке» [Чехов, 1974, I: 37]. Так выстраивается традиционная для романтической модели мира оппозиция: демоническое/ангельское: «Она полюбила во мне демона. Я хотел, чтобы она полюбила во мне ангела...» [Чехов, 1974, I: 37].

Традиционной для романтической модели мира является ситуация «любовного треугольника», разрешаемая,

как правило, поединком между двумя противниками. Исход этого поединка заранее предreshен, – это смерть одного из героев: *«Я любил ее и ненавидел его. Он должен был умереть в эту страшную ночь и заплатить смертью за свою любовь»* [Чехов, 1974, I: 36].

Упоминается традиционный атрибут романтического пейзажа – луна: *«Луна – беспристрастный, молчаливый свидетель сладостных мгновений любви и мщениия»* [Чехов, 1974, I: 36]. «Пропась» на символическом уровне прочитывается как царство Аида: *«Пред нами была пропась, бездна без дна, как бочка преступных дочерей Даная»* [Чехов, 1974, I: 36]. Описанный тип пространства, характеризующийся безграничностью, обладает способностью «поглощать».

Доводится до абсурда концентрированность на мире «внутреннем», который не сообщается с миром «внешним», обнажая разрыв миров: *«До горевшего ли дома мне было, когда у меня в груди горело полтора ста домов?»* [Чехов, 1974, I: 35]. Герой принимает на себя функцию бога; таким образом реализуется основной мотив – преступления как освобождения «от оков»: *«Я освободил их от животной, страдальческой жизни. Я убил их»* [Чехов, 1974, I: 36].

Чехов пародирует традиционную сюжетную схему: за преступлением следует не наказание, а награда в качестве счастливой семейной жизни: *«С молодой женой я уехал в Америку»* [Чехов, 1974, I: 37]. Америка прочитывается в данном случае как Эдемский сад, в который стремились герои, но Эдем этот разрушается сам собой, поэтому закономерен финал «романа»: *«... И сам я от радости повесился...»* [Чехов, 1974, I: 38]. Так возникает «потусторонний» рассказчик: повествование ведется от лица того, кого уже нет в живых. Доведенное до логического предела повествование в финале оборачивается литературной иг-

рой: *«Второй мой мальчишка протягивает ручки к читателям и просит их не верить его папаше, потому что у его папаши не было не только детей, но и жены»* [Чехов, 1974, I: 38]. Таким образом, выстраиваемая модель мира, доведенная до абсурда, разрушается как несостоявшаяся, как плод воображения: *«Ничего этого никогда не было...»* [Чехов, 1974, I: 38].

Пространство и «оборотнический» характер² («Папаша»). Для кабинета «папаши» знаковой деталью интерьера является портьера, разделяющая пространство комнаты на две половины. Это деление символизирует двойную жизнь «папаши»: *«...При виде ее (мамаши – С.А.) с колен папаши спорхнула горничная и шмыгнула за портьеру»* [Чехов, 1974, I: 27]. Мотив искушения, связанный с горничной, «обыгран» зооморфно: *«Папаша повернулся к столу, нагнулся к какой-то бумажке и искоса, как собака на тарелку, посмотрел на портьеру»* [Чехов, 1974, I: 28]. Зооморфность женских персонажей связана с видением ими самих себя: так, мамаше казалось, *«...что она лебединым шагом направилась к креслу»* [Чехов, 1974, I: 38].

«Круглость» в описании внешности папаши (*«толстый и круглый, как жук»* [Чехов, 1974, I: 27])³ получает

² Условный термин введен нами. – С.А. См. о жанрах: Турбин В.Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А.П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. Саранск: Мордовский гос. ун-т. 1973. С. 204–217.

³ *Прим. ред. Г.К.* См. о теории анекдота: Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного творчества. Анекдот. Таллин, 1989; Курганов Е. Анекдот как жанр. СПб., 1997; Степанов А.Д. Проблемы коммуникации в творчестве А.П.Чехова – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stepanov.rarpoetics.nm.ru>. – Загл. с экрана. Кроме того, см. об анекдоте: Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М., 2002; Карасик В. И. Анекдот как предмет лингвистического изучения // Жанры речи. Саратов, 1997. Вып. 1. С. 144–153; Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001 (эл. версия). См. также на-

реализацию в сюжете как «оборотничество»: папаша из жертвы превращается в «палача», из искушаемого в искушителя, последовательно осуществляя «наступление» на учителя: *«Папаша с сopenьем вытащил из кармана бумажник, и двадцатипятирублевка потянулась к кулаку учителя»* [Чехов, 1974, I: 31], *«Папаша немного помолчал, подумал и опять наступил на г. учителя»* [Чехов, 1974, I: 32], *«Папаша понял, в чем дело, и своею широкою фигуркой загородил г. учителю дверь»* [Чехов, 1974, I: 32]. В дальнейшем, в объяснении с мамашей, свою позицию палача папаша обозначит так: *«...ученых людей не так уло-*

блюдение в работе О. Крюковой: «Зооморфизм перерастает в метафору: жук – в переносном смысле «ловкий человек», «плут». В сюжете портретное описание обыгрывается. Описывая ситуацию с горничной, Чехов пишет, что папаша смотрел на портьеру как собака на тарелку. Метаморфозы папаши обусловлены ситуацией. Собака, согласно фольклорно-мифологическим представлениям, – одновременно символ преданности и верности и ритуальной нечистоты и разврата. В тексте реализуется второй смысл. Это подтверждается тем, что он встречается с горничной и об этом знает мамаша. Так, «безымянность» компенсируется динамической «портретностью» в пластике. В дальнейшем портретные метафоры обыгрываются. Сравнимый объект уходит в подтекст, но «обыгрываются» его детали, оставшиеся на поверхности». И далее: «Лебедино» здесь неоднозначно. Мамаша заботится только о себе, о своей внешности, о репутации семьи. Образ лебедя, таким образом, можно трактовать и как символ лицемерия: под белоснежным оперением скрывается «черная душа». Не случаен выбор места, где происходит разговор мамыши и папаши. Это кабинет. Кабинет приобретает другую семантику: рабочее, а на самом деле – место встреч папаши и горничной. Именно на несоответствии формы и содержания строится образ мамыши. Финал рассказа, замыкая текст в кольцо, несет анекдотический характер. Действие возвращается в кабинет, где опять на коленях папаши сидит мамыша, а после нее – горничная. Топтание действия на месте – знак комедии, здесь – проявление анекдотичности в осмыслении неизбежности человеческих слабостей и непреодолимости несовершенной человеческой природы» - Крюкова О. Принцип анекдотичности в прозе А.П.Чехова. Барнаул, 2006.

*маешь деньгами, как приятным обхождением и вежли-
веньким наступлением на горло»* [Чехов, 1974, I: 33]. Мо-
дель круга символизирует также повторяемость, циклич-
ность, замкнутость модели мира, причем компоненты это-
го мира легко замещаются другими⁴. Пространство кабинета
«папаша» и комнаты учителя можно рассматривать как
взаимозаменяемые, портьеру в случае учителя замещает
другая комната: «... *учительша вспыхнула и с быстротою
молнии шагнула в соседнюю комнату»* [Чехов, 1974, I: 38].

Таким образом, в модели мира действует закон все-
общего отражения – зеркальности: пространства (удвое-
ние), мотивов (искушения), ролей (палач/жертва, искуситель/искушаемый), композиционной организации («круже-
ние» – повторяемость ситуаций: «*В тот же день вечером
у папаша на коленях опять сидела мамаша, а уж после нее
сидела горничная»* [Чехов, 1974, I: 33]).

***Архетип пространства (сад) и принцип пародиро-
вания («Барыня»)***. Рассказ «Барыня» (1882) представ-
ляет собой такую пространственную модель мира, которая
реализуется через оппозиции: свое/чужое
(крестьянское/барское), близкое/ далёкое (по эту сторону
реки/за рекой), бытовое символическое (избы и Кубанские
степи), церковь/кабак.

В экспозиции упоминается о мельнице, которая тра-
диционно символизирует смерть, что реализуется в сюжете.

Одним из основных мотивов рассказа является
мотив путешествия («*К избе Максима Журкина, шуриша и
шелестя по высохшей, пыльной траве, подкатила коляска,
запряженная парой...*» [Чехов, 1974, I: 253]), с которым
связан мотивы странничества и мученичества, заложенные

⁴ *Прим. ред. Г.К. Кройчик Л.Е.* выделяет в прозе раннего Чехова жанр комической новеллы, основанный на «пружинности» повествования, ведущего к неожиданной развязке, ориентации повествования на ино-сказание, всеобщем повторе и т.д. [Кройчик, 1986].

уже в имени героя: Степан (в христианской огласовке Стефан) означает «венец». Мотив путешествия интерпретируется как мотив гостевания: он семантически связан со смертью, так как смерть в традиционном представлении рисуется как гостья, странница. В амбивалентности семантики имени гостья – Елены Егоровны Стрелковой – заложено дальнейшее развитие сюжета. В ее имени сосуществуют два значения: «солнечный свет» (реализуется как теплое место, деньги, хорошая еда и т.д.) и «испепеляющая», уничтожающая на своем пути все живое, то есть, приносящая несчастья тем, кто её окружает.

Метания Степана между двумя женщинами реализуются в мотиве искушения. Описывая избу Степана, автор упоминает о «засаленном столе», «закопченном потолке» [Чехов, 1974, I: 255], выдвигая на первый план мотив нечистоты, переносный смысл которого реализуется в подтексте. «Пустая чашка» соотносится с «чашей жизни», выпитой до дна, что предвещает дальнейшую судьбу Марии – жены Степана.

В тот момент, когда приезжает барыня, Степан лежит на лавке под образами, так, пространственно вычерчиваются горизонтальная линия (Степан) и вертикальная (образа), образуя своеобразный крест – символ мученичества и страданий⁵.

Состояние души Степана, искушаемого барыней, спроецировано на окружающий мир: дурманящая ночь как будто подталкивает к запретной любви: «Звезды слабей замелькали и, как бы испугавшись луны, втянули в себя свои маленькие лучи. С реки во все стороны потянуло ночной, щеки ласкающей влагой» [Чехов, 1974, I: 257]. Пространство наполнено звуками: «В избе отца Григория жа-

⁵ Прим. ред. Г.К. Есть еще один смысл. Степан явно соотносится с пушкинским Балдой, но зеркально. См.: Безродный М. «Жезлом по лбу» // Wiener Slawistischer Almanach. В. 30. 1992. P. 23-26.

лобно заиграл расстроенный фортепиано...» [Чехов, 1974, I: 260]. Музыка выражает душевное состояние героя: он подавлен, нервы напряжены до предела. Пейзаж с его «холодностью», «мертвенностью» соответствует состоянию Степана: *«Река блестела как ртуть, и отражала в себе небо с луной и со звездами. Тишина царила кругом гробовая...»* [Чехов, 1974, I: 261]. Сравнение реки с ядовитым веществом, а также эпитет «гробовая» – предвестники смерти. Река, как отражающая поверхность, связана с мотивом зеркала, из которого в свою очередь вытекает мотив двойничества: это уже не тот Степан, что был прежде, «темная» сторона его души на какое-то время берет над героем верх, так, по сути, «верх» и «низ» поменялись местами. Аналогично и пейзаж во время ежедневных поездок с барыней, где цвет созвучен состоянию Степана: *«Под вечер, когда заходящее солнце обдавало пурпуром небо, а золотом землю, по бесконечной степной дороге о села к далекому горизонту мчались, как бешеные, стрелковские кони...»* [Чехов, 1974, I: 263].

Основной мотив – мотив возвращения блудного сына – реализуется через уход героя из дома → испытания → возвращение. Замыкание круга, сопровождающееся преступлениями, означает полную безысходность⁶. Так, отец оказывается Иудой по отношению к собственному сыну, продавая его. Преступен и брат Степана – Семен: ему принадлежит инициатива воровства леса барыни, предваренная циничным замечанием: *«Эх, кабы мне такую бабу!... Высосал бы, чертовку! Сок выжал! Ввв...»* [Чехов, 1974, I: 256]. Растительный код шифрует внешние (гибель героини и ее неродившегося ребенка) и внутрен-

⁶ Безысходность иронически обыграна в водворении на прежнее место управляющего Феликса Адамовича Ржевецкого, принимающего на себя роль утешителя: *«Десять раз в год его прогоняли с этого места и десять раз платили отступного. Платили немало»* [Чехов, 1974, I: 272]. В отчестве заложено указание на роль.

ние события (гибель души героя). Возвращению Степана в отчий дом предшествует драка в кабаке. Мифологически переход в пространство кабака соответствует переходу в преисподнюю: «*Кругом и около было черт знает что!*» [Чехов, 1974, I: 270]. Этот переход был задан мотивфемой испытания героя, реализованной через мотив продажи души дьяволу: «*В этот вечер степь и небо были свидетелями, как он продавал свою душу*» [Чехов, 1974, I: 264]). В момент возвращения блудного сына в отчий дом упоминается о воротах: «*Ворота были открыты настежь...*» [Чехов, 1974, I: 271], которые в контексте произведения читаются как врата ада.

Убийство, как развязка, здесь закономерно⁷. Это результат преступления дозволенных границ, потери понятия границы, её размывания. Беспомощность Степана, выражающаяся сначала в бешеной скачке, затем в мечте о бегстве на Кубань вместе с Марьей, в кабацкой драке и, наконец, убийстве Марьи, обозначает неосознанную невозможность убежать от греха, персонифицированного для него как в барыне, так и в Марье.

Романтический код и игра с пространством («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь»). Рассказ «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь» (1880) начинается с указания на точное время: «*Пробило двенадцать часов дня...*» [Чехов, 1974, I: 19]. Традиционно это время осмысливается как пограничное, переходное, отсылая к романтическому коду. Но романтический код актуализирует здесь игру с пространством.

В рассказе сосуществует три вида пространства: романтическое, бытовое и ирреальное.

⁷ В имени жены Степана – Мария – заложена семантика страдания: она соотносится с образом евангельской Девы Марии, невинно принявшей на себя муки душевных страданий.

Романтический код формирует повествование в соответствии с набором романтических атрибутов: усадьба, сад, озеро и т.д. Но «романтическое» перевернуто: ситуация из романтической (прогулка майора и майорши в лодке) перерастает в трагикомическую (обманутый муж). Переход же основан, прежде всего, на игре имен: майор именуется то Аполлоном, то бараном. *«Так я, – забормотал он, – баран?..»* [Чехов, 1974, I: 21]. В руке Аполлона вместо традиционных романтических атрибутов появляется реалья бытового пространства – плеть; упоминание об этом предмете вводит мотив страдания и наказания. Плеть, скрытая до времени, снижает романтический план.

Сочетание фамилии и имени центрального персонажа (майор Аполлон Щелколов) создает комический эффект. Фамилия отсылает к сказке А.С. Пушкина «Сказка о попе и работнике его Балде»; имя – к греческой мифологии – имя бога солнца и покровителя искусств. Кроме того, это сочетание содержит в свернутом виде намек на ситуацию – щелчок, что оригинально развернуто в тексте. Упоминание о «баране» отсылает к обрядовой жертве: Аполлона первоначально изображали в виде барана, а атрибутами его являются кифара и колчан со стрелами; тогда как атрибут нашего героя – плеть.

Комический эффект создается тем, что все описания имеют пространственную основу, отражая оптику военного. Так, в один синтагматический ряд входят разнородные по своему значению предметы: он *«обладатель тысячи десятин земли и молоденькой жены»* [Чехов, 1974, I: 19]. Описание внешности героя, его бесцельная ходьба по комнате соответствуют его душевному состоянию и предвосхищают дальнейший поворот событий: *«В голове у него кипела непривычная работа, лицо горело и было краснее вареного рака; кулаки судорожно сжимались, а в груди происходила такая возня и стукотня, какой майор и под*

Карсом не видал и не слышал» [Чехов, 1974, I: 19]. Портрет и жесты создают комический эффект, снижая «романтическое» до «бытового». Так, характерными признаками «домашнего» пространства являются «одеяло» и «ругань». Комический эффект создается благодаря сочетанию разнородных предметов в одном синтагматическом ряду и повтору деталей: «...*Высунул свою плешистую голову из-под ситцевого одеяла и громко выругался»* [Чехов, 1974, I: 19] «*Выглянув из-под одеяла на свет божий и выругавшись...*» [Чехов, 1974, I: 19]. Поэтапность действий персонажа содержит в свернутом виде в свете упоминание о раках – «пятиться назад».

Условной границей пространства служит дверь. Треск двери упоминается дважды, означая приход и уход камердинера Пантелей и предвосхищая дальнейший поворот событий. Имя «Пантелей» в полной огласовке в переводе с греческого языка означает «совершенство», «высшая ступень». В данном случае используется усеченный вариант имени, реализующий высшую степень служения своему господину.

Введение в текст этого персонажа актуализирует мотив двойничества: «... *Пред лицом майора предстал его камердинер, куафер и поломойка Пантелей, в одежонке с барского плеча и с щенком под мышкой»* [Чехов, 1974, I: 19]. Собака – своеобразный двойник слуги – олицетворяет верность своему господину, актуализуя мотив служения. Пантелей – слуга в высшей степени: «...*он уперся о косяк двери и почтительно замигал глазами»* [Чехов, 1974, I: 19]. Называя его «братцем», Аполлон в сравнении с быком, указывает на характерную черту слуги – упрямство: «*Какой же ты бык, братец!*» [Чехов, 1974, I: 20]. Так выстраивается аналогия персонажей:

1. «*В голове у него кипела непривычная работа»* [Чехов, 1974, I: 19] говорится об Аполлоне; «*Чего рассу-*

ждаешь?.. Не берись не за свое дело!» – говорит Аполлон Пантелею [Чехов, 1974, I: 20].

2. *«Мужицкие манеры»* [Чехов, 1974, I: 19] – говорится об Аполлоне; *«Не чешишь при мне...»* [Чехов, 1974, I: 20] – говорит Аполлон Пантелею.

3. *«Потрясающая кулаками»* [Чехов, 1974, I: 19] – говорится об Аполлоне; *«Выпусти из кулака мух»* [Чехов, 1974, I: 19] – говорит Аполлон Пантелею. Именно Пантелей через свои воспоминания о событиях десятилетней давности привносит в текст мотивему наказания, реализуемую в ситуации избияния судьей своей жены: *«бьют барыню да и говорят»* [Чехов, 1974, I: 20]. Мотивема наказания задана и в рассказе об избиянии Пантелеем своей жены: *«Как не побить!..»* [Чехов, 1974, I: 20].

В борьбе майора и майорши на озере плетль оказывается в руках жены, так персонажи меняются ролями: он из господина, повелителя, превращается в жертву обстоятельств. Но жертвой становится и его жена, и бывший ключник майора, а ныне волостной писарь Иван Павлович.

«Перевернутая лодка» символизирует разрушение семейного счастья. Появившемуся писарю в кульминационный для героев момент уготована функция спасителя, заявленная уже в имени: «Иван» в переводе с древнееврейского языка означает «бог милует». Этот персонаж выполняет двойную функцию: сюжетную и символическую.

Важна сопричастность этого персонажа к культурному пространству через род деятельности («ныне волостной писарь» [Чехов, 1974, I: 22]): он переписывает историю супругов по-своему. Должность «писарь» прочитывается здесь не столько в прямом, сколько в переносном смысле: *«Плавал он лучше, чем писал и разбирал писанное»* [Чехов, 1974, I: 22]. Так актуализуются скрытые смыслы фразеологизмов: «плавал как рыба в воде», «тонул в бумагах».

В концептуальном плане «спасатель» не только сохраняет жизнь, но и является человеком, способным «подобрать ключ» к пониманию человеческой сущности (он бывший ключник майора). С этим персонажем связано ирреальное пространство – пространство представлений, пространство воображаемого будущего. В определенный момент ирреальное пространство вытесняет реальное: «*Барыня – жена, майор – зять...Шик... Вот когда пирожных наемся, да дорогие сигары курить будем!...*» [Чехов, 1974, I: 23].

Инициация героя (писарь - спасатель) в сюжете происходит при переходе из одной стихии в другую: «*Писарь, не долго думая, сбросил с себя пиджак, брюки и сапоги, перекрестился трижды и поплыл на помощь к середине озера*» [Чехов, 1974, I: 22]. Двойная функция (спасатель - писарь) приводит к двойному результату: спасая героев, он переписывает текст их судьбы.

На символическом уровне «спасатель» является одновременно «жертвой». Он наказан, с одной стороны, за слабость (слабость в данном случае - удовлетворение сексуальной потребности подсматриванием): он «*прогуливался... в ожидании того блаженного времени, когда деревенские молодухи выйдут на озеро купаться...*» [Чехов, 1974, I: 22], с другой – за стремление к жадности, желание «сорвать куш» за спасение: «*Спасу-ка обоих! – порешил он... С двоих получать лучше, чем с одного*» [Чехов, 1974, I: 22].

Переименование «озера» в «роковой пруд» знаменует переворачивание романтической ситуации, ее переход на эмпирический уровень. Эпитет «роковой» переводит нейтральное значение в знаковое, судьбоносное. Естественный водоем (озеро) переименован в искусственный (пруд), таким образом, естественному ходу событий был дан новый поворот, связанный с функцией писаря как «переписчика текста». Тексту предпослано пословичное

заглавие, которое реализуется через оппозицию: спасение/наказание. Спасение, в основе которого лежат меркантильные интересы, «опрокидывает» ожидания персонажа, оборачивается не благодарностью, а наказанием. Перевернутая романтическая ситуация – спасение ради благодарности за него, – ведет к переворачиванию финальной ситуации – наказание вместо благодарности: «*О, люди, люди... что же благодарностию вы именуете?*» [Чехов, 1974, I: 23].

И.Е. Смыкова

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ КОД В ПОВЕСТИ А.П.ЧЕХОВА «ОГНИ»⁸

В «Огнях», помимо диалогов в настоящем, есть «рассказ в рассказе», повествователем в котором является Ананьев, исповедующийся перед слушателями: рассказчиком (ночной гость, случайно попавший на строительство дороги) и студент фон Штенберг, живущий в одном бараке с Ананьевым.

Пространство повести «Огни» символично и знаково. В структуре повести выделяются три пространственных пласта.

1. Пространство настоящего – пространство железной дороги, место персонажей. Участников разговора трое, они символизируют гармоническое единство трех начал⁹.

⁸ О повести «Огни» см. следующую литературу: Козлова С.М. Литературные перспективы в новой поэтике Чехова («Огни»)// Проблемы межтекстовых связей. Барнаул, 1997; Айсакова Е. «Огни» и «Страх» Чехова: В поисках общего смысла// Молодые исследователи Чехова. М., 1998 и др.

⁹ Число «три» в словаре символов. Д.Тресиддера обозначает синтез, обновление, созидание творческий потенциал, всеведение и рождение. В христианской традиции - это символ святой Троицы (Триединого Бога), соединение в едином Бога Отца, Сына и Святого Духа. Другие

Ананьев и барон фон Штенберг выступают в функции творцов, занимаясь строительством дороги в степи: «*В прошлом году на этом самом месте была голая степь, человеческим духом не пахло, а теперь поглядите: жизнь, цивилизация! Мы с вами железную дорогу строим...*» [Чехов, 1977, VII: 106]. Рассказ Ананьева о своей жизни связан с мотивом обновления, который также заложен в семантику числа «три».

2. Пространство прошлого – пространство города N, где у Ананьева случилась история с Кисочкой.

3. Пространство Вечности – пространство философских рассуждений персонажей.

В целом, пространство в повести создается визуально (степь, море, огни – глаза тайны) и акустически (телеграфные столбы поют), природа и предметы персонифицированы, и это знаки неразгаданной тайны бытия. Все эти пространства, соединяясь в авторском сознании (а автор здесь, как выясняется, доктор), существуют в двойном измерении: пространство реального мира, созданного по образу и подобию реального, и пространство как сгусток культурных ассоциаций (мир-текст).

Пространство персонажей несет смысловую нагрузку. Так, пространство студента фон Штенберга постоянно меняется: «*Был я в Петербурге, теперь сижу здесь в барачке, отсюда осенью уеду опять в Петербург, потом весной опять сюда ...*» [Чехов, 1977, VII: 110]. Частая смена пространств, метания студента говорят, с одной стороны, о непостоянстве природы студента, с другой – о том, что он пока

мифологические и аллегорические фигуры тоже появляются втроем: три Парки, три Гарпии, три христианских добродетели – Вера, Надежда, Любовь. Три – наиболее часто встречающееся число в Евангелиях: три волхва, три отречения Петра, три распятия на Голгофе, воскресение Иисуса Христа – через три дня. Пифагор считал три числом гармонии, а Аристотель законченности [Тресиддер, 2001: 375].

еще не нашел свою «нишу в жизни», не определился с основным делом: *«Ничего я пока не вижу хорошего ни в определенном деле, ни определенном куске хлеба, ни в определенном взгляде на вещи. Все это вздор»* [Чехов, 1977, VII: 110]. «Промежуточность» персонажа подтверждается его внешностью, в которой ничего не осталось от «остзейских баронов»: *«...имя, вера, мысли, манеры и выражение были у него чисто русские»*, и похож он *«на обыкновенного российского подмастерья»* [Чехов, 1977, VII: 109].

Миф о первотворении. Железная дорога в тексте «двубытийна». С одной стороны, описание начатого строительства выполнено натуралистически точно: *«Вокруг были кучи песка и глины, бараки, землянки, разбросанные кое-где тачки – весь этот ералаш, выкрашенный потемками в один цвет, придавал земле какую-то страшную дикую физиономию, напоминавшую о временах хаоса»* [Чехов, 1977, VII: 106]. Однако строящаяся линия железной дороги предстает в другом измерении. Это строительство ассоциируется с Библейским первотворением – созиданием мира.

Непорядок в строительстве также обладает двойной семантикой: с одной стороны, он соотносится с жизненным беспорядком, с другой – со временами Хаоса, когда только создавалась определенная иерархия, только появлялись зачатки упорядоченного космоса. Начало повести приурочено к ночи, именно она открывает персонажам глаза на мир и бытие. Ночь, явленная в ее первозданной красоте, погружает персонажей в первородный хаос, делая их причастными ее хтоническим глубинам. Царящая вокруг тайна так и остается до конца нераскрытой, и финал «Огней» остается открытым. Персонификация природы – знак приобщенности персонажей к тайне мира, поэтому в

описании появляется сочетание «*рассвет глядел*» [Чехов, 1977, VII: 140].

Символом переживаемого состояния первозданности мира становится звездное небо. При этом красота неба, да и ночи вообще, кажется повествователю холодной: «... *эта звездная ночь казалась мне глухой, неприветливой и темнее, чем она была на самом деле*» [Чехов, 1977, VII: 105]. Упоминание звездного неба, символизирующего бесконечность, безграничность бытия, расширяет пространство настоящего. «Ансамбль картины» портят силуэты людей и телеграфных столбов, придавая ей призрачность – «не от мира сего».

Неуютность и безотчетный страх включают ассоциативную память, отсылая к архетипу баллады – встрече двух миров, имеющих роковые последствия [Сильман, 1974; Магомедова, 2004]. Ночь, согласно фольклорно-мифологическим представлениям, – время суток, когда ожидают потусторонние силы, выходят из могил мертвецы. В сюжете балладный архетип срабатывает в трансформированном виде: потусторонний гость замещен пробужденной совестью Ананьева.

Балладный архетип растворен в мотивировках. Ночной пейзаж располагает к размышлениям о жизни, о прошлом, отсылая во времена Саула и Давида. Возникающие картины далекого прошлого, героических времен лишены мистики; они существуют только в воображении, что и подчеркивается автором.

Ощущение таинственности, скрытой истины присутствует в звездной ночи: «*Казалось, какая-то важная тайна была зарыта под насыпью, и о ней знали только огни, ночь и проволоки...*» [Чехов, 1977, VII: 106]. Ощущение тайны разлито в пространстве, оно максимально расширено, не только горизонтально, но и вертикально.

Огни являются главным символом жизни, чего-то светлого на фоне темной, хоть и звездной ночи¹⁰. В начале повести огонь был тусклый, и его увидели, лишь, когда взобрались на насыпь, взор был направлен с высоты, сверху в низ: «... там, где ухабы, ямы и кучи, сливались сплошную с ночной мглой, мигал тусклый огонек» [Чехов, 1977, VII: 106]. Огни образуют ряд, полукруг, но потом исчезают во мгле. Цепочка огоньков, которая потом образовалась в два красных глаза, – это персонификация ночи. Два красных глаза символизируют глаза живого существа, которое наблюдает за всем, что творится в мире. Важно отметить неподвижность огней, они словно застыли во мгле ночи, нет живой, энергичной силы, которая движет миром. Автор находит в них сходство с *«унылой песней телеграфа»*.

Упоминание о далеком прошлом изменяет временную и пространственную структуру: пространство прошлого становится плотным, осязаемым; пространство настоящего словно растворяется. Стираются границы между прошлым и настоящим: прошлое врывается в картину настоящего сначала акустически (слышно *«бряцание оружия»*), а затем уже и визуально (*«что-то давно умершее»*) [Чехов, 1977, VII: 107]). Так, пространство прошлого переместилось в настоящее.

Рассуждение о жизни и смерти, возникновение мыслей о бренности и ничтожестве расширяют пространственный и временной пласт. Эти мысли отсылают к идее вечности, пространству космоса, вселенной.

Эти три пространственных пласта соединяются в единое пространство текста. Каждое из отдельных про-

¹⁰ См. трактовку символики огней в монографии В. Катаева [Катаев, 1979]. С.М. Козлова вводит понятие «ментальный пейзаж», говоря о космоцентричности персонажей и антропоцентричности мира [Козлова, 1997: 84].

странств дает определенный ракурс изображаемых событий. Пространство настоящего – пространство железной дороги, является первой ступенью к объединению прочих видов пространств. Изображение пространства настоящего вводит читателя в текст, подготавливая к пониманию особенностей двух других пространственных пластов.

Азорка – *«деликатный пес»* является своеобразным двойником персонажей. Он наделен человеческими качествами и характером, *«не выносит одиночества, видит всегда страшные сны и страдает кошмарами, а когда прикрикнешь на него, то с ним делается что-то вроде истерики»* [Чехов, 1977, VII: 105]. Пес Азорка занимает маргинальное пространство: находясь возле барака, пес выполняет функцию стража и проводника в другой мир. Погруженного в воспоминания Ананьева лай Азорки возвращает в настоящее.

Пес является олицетворением преданности, верности и дружбы. В древнегреческой мифологии перевозчик в страну мертвых Харон всегда изображался в сопровождении пса Цербера¹¹. Страдания Азорки выражаются в беспокойном лае: *«Дурак Азорка, черный дворовый пес, желая, вероятно извиниться перед нами за свой лай, несмело подошел к нам и завил хвостом»* [Чехов, 1977, VII: 105]. Страданиями Азорка уравнивается с человеком.

Пространство памяти Ананьева: «совесть погнала». Инженер Ананьев выражает свою позицию так: *«...результат жизни - прах и забвение»* [Чехов, 1977, VII: 125]. Именно «пространственность» инженера Ананьева создает более полное представление о его жизни. Замена настоящего прошлым (рассказанная им история любви –

¹¹ Обратим внимание на то, что возраст человека переведен в повести на язык пространства: о стареющем человеке говорится, что он *«спускается в долину преклонных лет»* [Чехов, 1977, VII: 109].

это и есть возвращение в прошлое) связана со сменой пространственной организации текста.

«*Курортный текст*»¹². Повествование о жизни инженера начинается с поездки в курортный, приморский город N. Герой там оказался проездом, будучи готовым воспринимать все, происходящее с человеком, попавшим в курортное пространство несерьезно.

«Курортный текст» реализуется в «Огнях» как «кавказский», также имеющий литературные отсылки. Кавказ в русской литературе XIX в. – пространство роскошной природы и мир естественного человека¹³.

Важно отметить, что приморский город у Чехова не имеет имени: это город N, безымянный. Безымянность – знак его типичности, безликости, и в то же время в этом отражение равнодушия героя к тому, что с ним было. Имя города не удержано памятью и не очень значимо для героя.

¹² Понятие «курортного текста» сформулировано нами по аналогии с понятием «петербургского текста», данным В.Н.Топоровым. «Курортный текст» русской литературы создавался произведениями, так или иначе связанными с Кавказскими водами. Так, в романе «Евгений Онегин» «болезнь любви» Онегина подается автором с иронической окраской: «*Онегин сохнет – и едва ль уж не чахоткою страдает, Все шлют Онегина к врачам, те хором шлют его к водам*» [Пушкин, 1957, V: 179]. «Курортный текст» продолжают повести А.Бестужева-Марлинского, роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и т.д. «Курортный текст» получит развитие в прозе И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского – в баден-баденских сюжетах. В творчестве Чехова «курортный текст» включает историю о перерождении человека под влиянием любви, выросшей из «курортного» романа («Дама с собачкой»).

¹³ Об этом существует обширная литература. См. о «кавказском сюжете» в работе В.Линкова. Смысл бегства романтического героя заключался в том, что, попав в исключительные обстоятельства, герои постигали истинную сущность бытия, понимали ценность жизни. В чеховском тексте органичны аллюзии на Пушкина и Лермонтова. О литературных проекциях в «Огнях» см.: Козлова, 1997: 79.

Пространство города N. – ограниченное; это приморский городок, место, находящееся недалеко от моря, от водной стихии. Город расположен на берегу, а берег – мифологема «края земли»¹⁴.

Но город N. – это и город прошлого Ананьева: герой здесь «родился и вырос», учился в гимназии, гулял в саду и постигал премудрости любви¹⁵. Возвращение героя в места прошлого навевали на него грустные воспоминания. Лейтмотив «грусть» пронизывает описание города.

Самым любимым с детства в пространстве города был, по признанию самого Ананьева, так называемый, Карантин – *«небольшая, плешивая рощица, в которой когда-то в забытое чумное время, в самом деле был карантин, теперь же живут дачники»* [Чехов, 1977, VII, 113]. Обозначение прошлого как «чумного» дает намек на юность героя.

Вводя движущуюся точку зрения, Чехов добивается эффекта динамики пространства: оно расширено. Подчеркивая, что открывающаяся даль создается, с одной стороны, морем (*«налево голубое море»*), с другой – степью (*«направо бесконечная хмурая степь»*), Ананьев обозначает свое состояние: *«...дышится легко и глазам не больно»* [Чехов, 1977, VII: 113]. Принцип панорамности придает масштабность пейзажу, уравнивая бескрайность моря и бесконечность степи. Так создаются оппозиции: *суша / море, дача / город*. Первая отсылает к мифологическому осмыслению союза земли и воды, вторая – заостряет противопоставление временного – постоянному; дача – это временное жилье, где находятся лишь в летнее время.

¹⁴ См. о мифологеме берега в поэзии А.С.Пушкина в исследовании Г.П.Козубовской: Козубовская, 2006: 66-67.

¹⁵ Явная отсылка к Пушкину: в романе «Евгений Онегин» – Летний сад и «наука страсти нежной».

Чехов играет пространственными планами: оно то расширяется (необъятный простор), то сужается (маленькая беседка – странное сооружение «*на неуклюжих колоннах*», соединявшее «*в себе лиризм старого могильного памятника с топорностью Собакевича*» [Чехов, 1977, VII: 113]). В сочетании «элегического» и «топорного» выражается «провинциальность» этого архитектурного сооружения. Пространство максимально расширено точкой зрения наблюдателя: из беседки на краю берега можно хорошо увидеть море и все, что находится около; это некая вершина, соединяющая все линии – горизонт и вертикаль.

Море, соединяющее для героя прошлое и настоящее, существует в двух ипостасях: «интимно-лирической» («...*лениво пенились и нежно мурлыкали волны*») и «величественной» («...*море было такое же величавое, бесконечное и неприветливое, как семь лет до этого...*») [Чехов, 1977, VII: 113]. Отметим, что «мурлыканье» отзовется позже в имени героини – Кисочки и в ее любви.

Величественный лик моря порождает размышления Ананьева о бренности бытия. Пространство беседки вбирает в себя историю: историю имен, которые здесь означены, жизненных ситуаций, моментов счастья или безысходности (все укромные уголки исписаны карандашами и изрезаны перочинными ножиками). Это пространство, где сконцентрированы человеческие чувства и эмоции, не выходящие за ее границы. Важно упоминание о стереотипности поведения героя, который также вписал свое имя в «историю». Небольшой эпизод – знак будущих поступков, отягощенных стереотипностью. Столь же важно упоминание о почерке, по которому Ананьев угадал чужой характер: «...*мечтательный и вялый, как мокрый шелк*» [Чехов, 1977, VII: 114] «Мокрый шелк» вызывает ассоциации с «женским»; впоследствии это отзовется в имплицитной

оценке самим героем своего поступка с Кисочкой – «как тряпка».

«Море» становится символом бытия (авторский план и план взрослого героя) и в то же время скуки жизни, владевшей тогда героем: «Скука, тишина и мурлыканье волн мало-помалу навели меня на то самое мышление, о котором мы только что говорили» [Чехов, 1977, VII: 114]. Указание на возраст Ананьева (26 лет) – вновь отсылка к Пушкину, онегинский код¹⁶; так косвенно вводится мотив «науки страсти нежной», готовя историю с Кисочкой.

Очарование Кисочке придает ее маргинальность. Она – человек из прошлой жизни: в портрете обозначаются пушкинский (как пух), лермонтовский (талиа) коды, а также код Жуковского (лунный свет). Обретение платонической барышней телесности (а, следовательно, сексапильности, женственности, притягательности) – смысл метаморфоз Кисочки. Значимо число семь¹⁷ (Ананьев не видел Кисочку семь лет), символизирующее космический и духовный порядок и завершение природного цикла.

¹⁶ «Дожив без цели, без трудов до двадцати шести годов...» [Пушкин, 1957, V: 170-171].

¹⁷ Число семь было основным в Месопотамии, где и небеса и землю делили на семь зон и изображали Древо Жизни с семью ветвями. В Библии семь дней творения, в течение которых Бог создал мир. В иудейской традиции существует семь религиозных праздников, семь обрядов очищения и семилетний цикл исчисления человеческой жизни [Тресиддер, 2001: 327]. Еще раз число семь появляется, когда спорят Ананьев и Штенберг. Они говорят об умении отлично владеть речью и логически доказывать все, что угодно: «Словами можно доказать и опровергнуть все, что угодно, и скоро люди усовершенствуют технику языка до такой степени, что будут доказывать математически верно, что дважды два – семь» [Чехов, 1977, VII: 138].

Кисочка¹⁸ соединяет в себе воспоминания и в то же время она – «новая». В тексте повести лишь один раз появляется полное имя Кисочки – Наталья Степановна, и в этом проявление отношения Ананьева, который не видит в ней живого человека, а лишь объект любовных притязаний. Называя ее Кисочкой, он тем самым сокращает длинные процедуры ухаживания, как бы торопя завершение романа. Имя собственное не особенно важно, оно не играет роли ни в судьбе героини, ни в ее «любовном романе».

Существовая в ограниченном пространстве города N., как и семь лет назад, Кисочка интересуется происходящим за гранью города, расспрашивая «...о Петербурге, о моих планах...» [Чехов, 1977, VII: 119]. Приглашение Кисочкой перейти из беседки в ее дом можно рассматривать как знак сближения: Кисочка, чувствуя свое одиночество, легко впустила инженера в свою жизнь, в свое пространство, тем самым подав ему повод на что-то надеяться.

В доме Кисочки, вполне обычном, бросались в глаза некоторые детали: круглый стол на шести ножках, на краю которого лежал арифметический задачник, раскрытый на «правилах товарищества». Очевидно, что Кисочка занимается арифметикой от скуки и одиночества.

Понимая, что ограниченное пространство провинциального города влияет на человека, который начинает задыхаться, мечтая о других городах, о свободной жизни, Кисочка, в глубине души мечтая о переменах, не осуждает барышень, сбежавших с актерами и офицерами: «*И в девишках душно, и замужем душно...*» [Чехов, 1977, VII: 122]. Знаковым в пространстве дома Кисочки является открытое окно: «*Помню, сидел я в кресле у настезь*

¹⁸ Прим. ред. Г.К. См.: Полоцкая, 1994: 9-14. Автор выдвигает гипотезу о прототипичности женских персонажей у Чехова, обращаясь, в частности, к феномену украинской актрисы М.К. Заньковецкой – «хохлацкой королевы». Ср.: Кисочка имела «хохлацкий оттенок» в го- лосе, что придавало ей особую поэтичность.

открытого окна и глядел на деревья и темневшее небо» [Чехов, 1977, VII: 122]. Окно - символ двери во внешний мир в реальности настоящего [Тресиддер, 2001: 254]. Но это также вход в потусторонний мир, пространство прошлого, в котором на инженера нахлынули воспоминания. Так, расспрашивая о своих знакомых и узнав, что многие из них уже умерли, Ананьев понял, насколько быстротечна жизнь и с *«какой жадностью одно поколение спешит сменить другое и какое роковое значение в жизни человека имеют даже какие-нибудь семь-восемь лет»* [Чехов, 1977, VII: 123].

Ушедший от Кисочки Ананьев попал в пространство, где царят силы природы: море шумит, небо без звезд, на улице темно и ничего не видно. Неожиданное возвращение его в беседку не случайно: беседка – магическое пространство любви. Пространство кодирует знаки, которые возникают в нем.

Лейтмотив встречи – двойное ощущение Ананьева по поводу «курортного романа»: *«Мне было приятно, что она замужем... Но в то же время я чувствовал, что роману не быть...»* [Чехов, 1977, VII: 119]. Это ощущение связано с тем, что в «курортном тексте» появляется нечто непредвиденное. Сталкиваются две позиции: шуточное обыгрывание Ананьевым темы обстоятельств, *«породивших целую эпидемию»* (имеются в виду бегства и похищения невест – они тоже входят в «курортный текст», в интерпретации Ананьева – иронически поданная болезнь: *«какая муха укусила»*), и серьезность отношения к этому Кисочки, не входившее в планы Ананьева, считавшего, что «дело в шляпе». «Нечистые мысли» Ананьева и «драма души» (*«...а если б заглянуть ей в душу, то не смеялись бы...»*) [Чехов, 1977, VII: 122]), и обобщение: *«Каждый человек должен терпеть то, что ему от судьбы положено»*, [Чехов, 1977, VII: 121].

Погружение в память, в далекое время, чему способствовали вечерний воздух, тишина, звуки плохого фортепьяно, силуэты акаций и лип, – дает неожиданный эффект: Ананьев «сам впал в тихое, лирическое настроение» [Чехов, 1977, VII: 122], получившее выражение через визуальный и акустический коды. Но здесь нет упоминания сладкого запаха лип, уводящего в иной мир: запах появится несколько позже.

Не случайно и появление в ночном пейзаже вороны. Орнитологический код раскрывает состояние Ананьева: «...мне и досадно и стыдно, а ворона как будто понимает это и дразнит – кррра!...» [Чехов, 1977, VII: 125]. Согласно фольклорно-мифологическим представлениям, появление ворон – признак присутствия мертвого. Ворона – знак омертвевшей души Ананьева. И далее, действительно, в описании своего состояния Ананьев использует сравнение – «как слепой». И как следствие опьянения – ощущение одиночества: «*Ощущение гордое, демоническое, доступное только русским людям, у которых мысли и ощущения так же широки, безграничны и суровы, как их равнины, леса, снега*» [Чехов, 1977, VII: 125]. В монотонном шуме моря – предвестие будущего пробуждения совести.

Мельница, кладбище и гостиница. Описывая свое состояние после неожиданного объяснения в беседке, Ананьев, идя с Кисочкой в город вдоль обрывистого берега, вокруг которого виднелись овраги и промоины, придорожные кусты, похожие на сидящих людей, не скрывает жуткого ощущения, возникшего от этой картины. Жуткое ощущение порождено берегом и морем, от которых как будто исходит опасность.

На пути героям встретилась мукомольня, которая навела Ананьева на мысли о брэнности всего, что нас окружает; затем кладбище и ветряная мельница. Мельница является символом человеческой судьбы, она подвластна

дуновениям ветра, как и человеческая судьба, жизненным обстоятельствам. Пространство кладбища является местом, где человек обретает покой и избавляется от жизненных невзгод. Все эти локусы не просто дополняют размышления инженера, но становятся своеобразной иллюстрацией его философии: *«Все вздор и суета...»* [Чехов, 1977, VII: 128]. Но в ретроспективе эти же локусы «работают» иначе: обнажая экзистенциальный смысл, они готовят будущий переворот Ананьева. Локусы пока бессознательно входят в поле зрения героя, заслоненные настоящим. А в настоящем – циничное желание сойтись с несчастной женщиной, отсюда особая поэтизация ее женственности: *«Говорила она, словно пела, двигалась грациозно и красиво и напоминала мне одну знаменитую хохлацкую актрису»* [Чехов, 1977, VII: 128]. Далее еще более обнаженно: *«Никогда в другое время в моей голове мысли высшего порядка не переплетались так тесно с самой низкой, животной прозой, как в эту ночь...»* [Чехов, 1977, VII: 129]. Отсюда и своеобразный жест: хотелось погладить Кисочку, как кошку.

Интуитивно чувствуя, как всякая женщина, то, чего не дано Ананьеву, Кисочка останавливается именно здесь, не решаясь идти дальше, в двадцати шагах от гостиницы, где жил Ананьев, возле фонаря. Фонарь – разновидность огня, который является опознавательным знаком, при переходе Кисочки из одного пространства в другое. Знаковой является лестница как символ перехода в другой мир. Совершив этот переход, Кисочка попала в пространство инженера. Искушение совершается не в райском саду, а в номере гостиницы.

Мечты Кисочки о будущем (она хотела уехать на Кавказ, в Петербург, переместиться из этого ограниченно-пространства провинциального города в другую, свободную жизнь) зеркально отражаются в циничном созна-

нии Ананьева: *«Женщины, когда любят, климатизируются и привыкают к людям быстро, как кошки... Меня немножко коробило от мысли, что порядочная, честная и страдающая женщина так легко, в какие-нибудь сделалась любовницей первого встречного ...»* [Чехов, 1977, VII: 131]. Зооморфный код расшифровывает поведение и Кисочки, и Ананьева: *«...Кисочка села у моих ног, положила голову мне на колени...»* [Чехов, 1977, VII: 132]. В кошачье-собачьей позе выражение благодарности, любви и верности – ценностей, которые в сознании Ананьева мало что значат.

Мотив возвращения и кружения. Оставив Кисочку, Ананьев уехал на Кавказ, но проснувшись совесть заставляет его вернуться в приморский город. Так возникает мотив искупления вины. Меняется пространственная точка зрения; это взгляд из окна движущегося поезда: *«Море было гладко, и в него весело и спокойно гляделось бирюзовое небо, почти наполовину выкрашенное в нежный, золотисто-багряный цвет заката... Золотые главы его (города – И.С.), окна и зелень отражали в себе заходившее солнце, горели и таяли, как золото, которое плавится»* [Чехов, 1977, VII: 134]. В видении Ананьева отражается авторская точка зрения. Бессознательно фиксируя подробности, герой держит в поле зрения цвет. Образ плавящегося золота готовит покаяние: это не что иное, как плач души.

Пространство создается ольфакторно. Заметим, что запах появляется в повести только один раз, именно в ситуации бегства Ананьева: *«Запах поля мешался с нежной сыростью, веявшей с моря»* [Чехов, 1977, VII: 134]. Запах здесь – знак непробужденной пока еще совести.

Этот запах действует на Ананьева освежающе, и после этого он начинает думать о содеянном поступке, который был равносильен убийству. Мучения совести не остав-

ляют героя до тех пор, пока он не возвращается и не вымаливает прощения у Кисочки.

Дорога. Именно железная дорога становится в повести символом жизни¹⁹. В то же время инженер Ананьев, рассказывающий свою историю, понимает жизнь по аналогии с книгой²⁰.

В повести значимо пространство барака, которое имеет следующие характеристики: ограниченность и замкнутость. В этом пространстве имеются необходимые предметы быта: несколько кроватей, одна из них походная и кривоногая (временное нахождение в пространстве), рабочий стол, который служит, видимо, и обеденным. Пространство барака больше никак не обозначено, но главное то, что оно объединило на ночлег трех человек: Ананьева, студента и заблудившегося путника. Это маргинальное пространство на дороге жизни, где случайно встретились три судьбы. Барак здесь – аналог вокзала, где временно остановились путешественники.

Пространство дороги связано с мотивом блуждания. Очевидны аллюзии на повести Гоголя («Ночь перед Рождеством», «Вий» и др.) и «Мертвые души», где герои также блуждают в поиске своей дороги.

Рассказчик случайно забрел в барак к Ананьеву: попал в потемках не на ту дорогу и, испугавшись «босоногой чугунки», решил постучать в первый попавшийся барак. Случайно оказавшихся в одном пространстве объединила ночь: «...мы быстро познакомились, подружился и сначала за чаем, потом за вином уже чувствовали себя так, как будто были знакомы целые годы» [Чехов, 1977, VII: 108].

¹⁹ В XIX веке образ железной дороги несет негативную семантику: см. у Н.А. Некрасов, Л.Н. Толстого и др. О железной дороге см.: Эйхенбаум Б. Л. Толстой в семидесятые годы. Л., 1974.

²⁰ Ограничивая себя рамками статьи, мы не ставим цели раскрытия этой мифологемы. – И.С.

Герой попал в пространство ночной дороги, возвращаясь с ярмарки – места, где царят праздник, веселье, карнавал. Ярмарка связана с мотивом переодевания, обмана. Пространство праздника и веселья сменилось пространством философствования, размышлений о *«бренности и ничтожестве, о бесцельности жизни и неизбежности смерти, о загробных потемках»* [Чехов, 1977, VII: 107].

Дорога как промежуточное пространство, символизируя жизненный путь, имеет конечный пункт, к которому стремится путник. В повести конечный пункт часто напоминает тупик. Временная дорога – оппозиция вечности бытия.

И.Н. Селиванова

**РАСТИТЕЛЬНЫЙ КОД В НОВЕЛЛЕ
«УЧИТЕЛЬ СЛОВЕСНОСТИ»**

Городское пространство: сад и мотив заманивания. Действие новеллы начинается с посещения городского сада во время конной прогулки: *«Был седьмой час вечера – время, когда белая акация и сирень пахнут так сильно, что кажется, воздух и сами деревья стыннут от своего запаха. В городском саду уже играла музыка; со всех сторон слышались смех, говор, хлопанье калиток. А как тепло, как мягки на вид облака, разбросанные в беспорядке по небу, как кротки и уютны тени тополей и акаций ...»* [Чехов, 1977, VIII: 311].

Пространство сада особого характера. Акустические образы – смех, говор, хлопанье калиток и др. – создают ореол тесноты, суматохи, замкнутости.

Растительный мир сада не богат. Знаковый характер приобретают упоминание цветов и кустарников. Мифопоэтический пласт, формируя подтекстовые значения, придает

многомерность сюжетным ситуациям, обозначая «разность» сознаний – автора и героя.

Сирень. Одно из значений сирени – «первое волнение любви» [Федосеенко, 1998: 96]. Упоминание сирени – указание на своеобразную идентификацию переживаний Никитина и этого растения.

В русской культуре сирень – обязательный атрибут дворянской усадьбы («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Обломов» И.А. Гончарова). Кроме того, это растение, которое высаживали на могилах, т.к. оно, обладающее сладким запахом, несло идею вечного успокоения.

В мифологической традиции прослеживается связь с мифом о нимфе Сиринге²¹. Миф отзывается в новелле следующим образом: сирень свидетельствует о пробуждении первых любовных чувств в душе героя. Но, в то же время, именно сирень вносит в новеллу ощущение тревоги, может быть, связанной с самообманом Никитина.

Кроме того, вегетативный код позволяет рассмотреть сирень в архетипической перспективе: она типологична мифологическому мотиву сирен – обольстительниц [Шарафадина, 2004: 342], спроецировав ее значение на сюжетные отношения героя и героини. Через сирень – в указании на запах – реализуется мотив заманивания.

Кажущееся сначала нереализованным значение, связанное со свирелью, изготовленной из тростника, в который боги, спасая Сирингу, обратили ее, проявится в Сюжете позже. Свирель, связанная с Паном, несет семантику грусти, утраты, оплакивания. В русской поэзии начала XIX века свирель, в отличие от небесной арфы, ассоциирова-

²¹ Преследуемая влюбленным в неё Паном, нимфа Сиринга была превращена в куст сирени [Федосеенко, 1998: 96]. В энциклопедии «Мифы народов мира» дана другая трактовка – Сиринга обращена в тростник [МНМ, 1988, II: 439].

лась с погребальной символикой, с прощанием и расставанием.

Белая акация. Н.Жюльен считает, что символика акации идентична символике терновника или боярышника [Жюльен, 2000: 13]. В.В. Похлёбкин в «Словаре международной символики и эмблематики» отмечает, что терновник – символ наказания и опустошения библейской символики, а также символ сурового испытания (имеется в виду терновый венец – атрибут страданий) [Похлёбкин, 2004: 24]. Важным моментом в рассмотрении образа акации-терновника является учет той особенности, что это ботаническое название растения с шипами²². Так, в тексте реализуется мотив испытания (присутствия шипов) и жертвенности (семантика белого цвета как чистого, непорочного).

Согласно фольклорно-мифологическим представлениям, богиня-акация в Древнем Египте, обращаясь в дерево жизни и смерти, символизировала неотвратимый цикл бытия [Федосеенко, 1998: 9].

Мотив заманивания героя в сад реализуется на ольфакторном уровне: «...пахнут так сильно, что кажется, воздух и сами деревья стынут от своего запаха» [Чехов, 1977, VIII: 311]. Архетип запаха восходит к мифу о Душе, так как любой аромат – некая тонкая аура, оболочка [Ароматы и запахи в культуре, 2002: 251].

У тополиных деревьев («тени тополей и акаций») в пору весеннего цветения пряный запах, который дополняется горьковатым благоуханием [Эпштейн, 1990: 55], и в смеси с запахом сирени, перебивающим воздух, пьянят героя. Так возникает аналогия со спуском героя в подземную сферу: духота – постоянный атрибут хтонического мира. Глагол «стынут» подчеркивает смертность (гибельность) этого места.

²² Возможно, терновник связан с розой, т.е. с Машей Шелестовой, которую один из гостей назвал «розаном».

Подтекст связан с ассоциативной памятью: в тополя обращены дочери Гелиоса – Гелиады, оплакивающие гибель Фазтона [МНМ, 1988, I: 271]; а белый тополь – маргинальное растение, напоминающее о подвигах Геракла в обоих мирах [Федосеенко, 1998: 100-101].

Семантика инаковости пространства наращивается постепенно. Люди спешат в сад на музыку: общеизвестно, что мифологический смысл музыки (и это так в данном контексте) – «водительница» в другие миры. «Инаковость» пространства репрезентируют тени тополей и акаций: тени – непреременные атрибуты потустороннего мира.

Герои совершают поездку в сад на лошадях. В представлении язычников птица или летающий конь²³ – способом переправы в иной мир. Таким образом, упоминанием лошади репрезентируется в тексте образ препровождения. Важно замещение по признаку рода: лошадь (ж.р.), а не конь (м.р.). Символика лошади базируется на оппозиции свет/тьма, от жизни к смерти: так имплицитно прочитывается символика предвестия, разрушения гармонии самой героиней: *«Маша была страшной лошадицей»* [Чехов, 1977, VIII: 310]. Таким образом, городской сад приобретает демоническую окраску, адскую. Причем «потусторонность» сада расширяется, захватывая пространства всего города именно через растительный мир: *«...тени тополей и акаций, – тени, которые тянутся через всю широкую улицу и захватывают на другой стороне дома до самых балконов и вторых этажей»* [Чехов, 1977, VIII: 311]. Выстраивается неосознаваемая персонажами парадигма: сад – ад – город. Поэтому сознанию влюбленного героя присуще иное восприятие. Никитин настолько опьянен счастьем, что ничего не замечает, прислушиваясь только к сердцу. Небо, земля, огни – *«все слилось у него в гла-*

²³ В античной мифологии конь – священное животное Посейдона и Гелиоса [Федосеенко, 1998: 164].

зах во что-то очень хорошее и ласковое, и ему казалось, что граф Нулин идет по воздуху и хочет вскарабкаться на багровое небо» [Чехов, 1977, VIII: 313]. Полет для Никитина как «парение на крыльях любви», «полет души», вознесение к небесам, к счастью.

Конструируемая в сознании героя параллель сад-рай несет библейскую семантику как образ утраченного/обретенного Эдема. Эта параллель расширяется до парадигмы: рай-сад – небеса – город²⁴. Полной реализации парадигмы нет, т.к. город равен аду пока только в сознании автора: жизнь бездуховна, «душна», проходит в увеселении – музыкальный вертеп: *«Все спешили в сад на музыку...»* [Чехов, 1977, VIII: 311].

Сад Шелестовых вполне соответствует образу сада – рая – Эдема: *«Сад у Шелестова был большой, на четырёх десятинах. Тут росло с два десятка старых кленов и лип, была одна ель, все же остальное составляли фруктовые деревья: черешни, яблони, груши, дикий каштан, серебристая маслина... Много было и цветов»* [Чехов, 1977, VIII: 322]²⁵.

²⁴ Имеется в виду существование понимания рая в литературе в тройном виде: рай как сад, рай как город, рай как небеса [Аверинцев, 1988: 363 - 366].

²⁵ Сад Шелестовых напоминает дворянскую усадьбу. Усадьбы ценны во многом тем, что стали в России воплощением мечты об идеале. Мир дворянской усадьбы с её окрестностями – это замкнутый, завершённый, «свой» мир, где живут люди очень тесно, близко, где все знают всех. Образ усадьбы поэтический и умиротворенный, близкий русскому уму и чувству, – образ красоты уходящей и поэтому печальный. См. об усадьбе: Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003 и библиографию в конце каждого раздела.

Растительный мир сада напоминает экзотический райский уголок. Условно в растительности сада выделяют-ся лиственные деревья, хвойные деревья, плодоносящие деревья, цветы и трава.

Лиственные деревья представлены липами и кленами.

Липа. По мнению М.П.Эпштейна, с ней связана память о классическом XIX веке, о дворянской культуре. Д.С.Лихачев в книге «Поэзия садов» подчеркивает, что у Чехова липа становится символом памяти, хранительницей воспоминаний, образуя «свод-врата», важным элементом усадебного мира, «стражем иного мира» [Лихачев, 1991: 350-354]. Роскошь сада Шелестовых заключается в том, что «сладко-душистая во время цветения липа использовалась для главных подъездных аллей, потому что намекала на небесный райский эфир, как липовые темные аллеи стали приглашением к уединенным свиданиям» [Шарафадина, 2004: 339].

Но с липой связан и мифологический сюжет: в нее боги обратили океаниду Филиру, ужаснувшуюся при рождении Кентавра – плода тайной любви Филиры и Титана Крона [Федосеенко, 1998: 61-62]. В то же время липа – растительная ипостась Бавкиды, а дуб – Филемона, спасшихся от потопа, насланного богами Зевсом и Гермесом за невнимание к ним [Федосеенко, 1998: 62]. Поэтический миф о Филемоне и Бавкиде осеняет, таким образом, дворянскую усадьбу, формируя «семейное предание». Вечная любовь, ассоциирующаяся с этими персонажами античного мифа, таким образом, составляет основу российских представлений о браке и семье.

Клен в фольклорной традиции, связанной с древнеязыческими ритуалами, не играл значительной роли. Считается, что «зубчатость листьев клена, отдалено напоминающих форму сердца, делает клен покровителем лю-

бви» [Эпштейн, 1990: 52]. В фольклорной славянской традиции клен – символ ожидания жениха [Федосеенко, 1998: 50].

Хвойные деревья *ель/сосна* несут в себе тайное молчание, уединение, погруженность в себя [Эпштейн, 1990: 74]²⁶. Вечнозеленое дерево таит в себе значение вечности, вневременности. Таким образом, упоминание этих деревьев, с одной стороны, вводит мотив тайны, размеренности, успокоения, с другой – напоминания о бренности бытия.

Плодоносящие деревья и кустарники (*черешня, яблоня, груши, каштан, маслина*) вводят мотив искушения, который реализуется в тексте в мотиве заманивания²⁷. Плод (фрукт) в разных мифологических традициях символизирует идею изобилия, плодородия. В христианстве плод – атрибут девы Марии [Федосеенко, 1998: 138]. Сад несет в себе семантику полноты бытия, роскоши райского сада.

Влюбленный герой мечтает об объяснении в саду: это отвечает его поэтическим книжным представлениям о любви. Но объяснение происходит в доме.

В сознании Никитина пространство Шелестовых существует в оппозиции сад/дом. На уровне мифологическом дом является продолжением мира хозяина. Личное пространство Манюси, чуждое герою, интуитивно ему не нравится, но ослепленного любовью пока нестораживают странные ощущения: *«Не нравилось ему только изобилие собак и кошек, да египетские голуби, которые уныло стонали в большой клетке на террасе»* [Чехов, 1977, VIII: 313].

²⁶ Хвойные деревья также скрывают в себе метаморфозы: нимфы обращены в деревья, спасаясь от преследования.

²⁷ Архетипичность библейского сюжета: искушение Адама яблоком с дерева Познания жизни.

Тем не менее, мотив гостевания в чужом доме разграничивает пространство на свое и чужое.

Обилие собак разрушает очарование и гармонию. Собаки в античной традиции несут защитную функцию, являясь преградой для чужих в охраняемый ими мир. В Древнем Риме собаку посвящали ларам и пенатам – божествам домашнего очага [Федосеенко, 1998: 207]. Цербер – страж ворот подземного мира мертвых, владений Аида [МНМ, 1988, I: 144; II: 640]. Шум, гам, споры людей и запах животных («*В комнатах всегда пахло как в зверинце*») [Чехов, 1977, VIII: 329]) воссоздают атмосферу ада, пока не раздражающую Никитина. В античной традиции повелительница Цербера Геката (богиня луны, привидений и мрака) изображалась в виде суки, т.к. собаки воют на луну и пожирают трупы [Федосеенко, 1998: 206]. Гекуба, увезенная Одиссеем во Фракию, была предана смерти за порочение имени Одиссея и обращена в черную суку в свите Гекаты [Федосеенко, 1998: 206].

Голуби в мифологической традиции спутники богини любви – Афродиты [Федосеенко, 1998: 139]. Согласно фольклорно-мифологической традиции, птица – ипостась души человека. В доме Шелестовых «души» не свободны, закованы в клетку. В христианской традиции голуби – чистые птицы Христа. Закономерные их стоны в адском месте. Хотя стон их может интерпретироваться иначе: стонут от полноты жизни.

Животный мир дома Шелестовых (кошки, собаки, куры, утки) несет в себе семантику плодородия.

Жители дома зооморфны, уподобления дают следующие пары:

- Манюся – собака Сом;
- Варя – Мушка.

Повадки Сомы идентичны образу Манюси: «*Сом же представлял из себя черного пса на длинных ногах и с*

хвостом, жестким как палка. Это был глупый, добрый пес, но Никитин терпеть его не мог за то, что он имел привычку класть свою морду на колени обедающим и пачкать брюки» [Чехов, 1977, VIII: 313]. У Вари «ррр» выходило также внушительно, как «ррр» Мушки. Кошки в доме всегда спали, а белый кот Манюси, *«свернувшись клубочком, ... мурлыкал»* [Чехов, 1977, VIII: 329]. «Кошки» символизируют женственность. Им приписываются демонические силы, они считаются олицетворением лжи и притворства [Жюльен, 2000: 194]. Так, в характере Манюси исподволь обозначается инфернальная сущность. Кроме того, кошка в низшей мифологии выступает как воплощение чёрта, нечистой силы: черт, обладающий способностью к оборотничеству, обращается в черную кошку [МНМ, 1998, II: 625].

Героиня новеллы Маша Шелестова появляется на страницах произведения в образе нераспустившейся розы, хозяйки сада: *«...Надеюсь, милая, и после свадьбы вы останетесь все таким же розаном»* [Чехов, 1977, VIII: 325].

Роза – цветок Флоры и Афродиты. В цветочном коде роза несет эротическую семантику – дар Флоре от любящего Зефира, цветок, от взгляда на который любой воспламеняется чувствами [Кун, 1984: 241; МНМ, 1988, I: 271; МНМ, 1988, II: 266; Золотницкий, 1994: 13; Федосеенко, 1998: 92-93]. Сравнение героини с нераспустившейся розой вводит мотив дефлорации, который реализуется в сюжете произведения. Герой влюбляется в молодую, «свежую» девушку, которая после замужества теряет красоту и свежесть: *«Розан, – пробормотал Никитин, посмотрев на Машу, закипающую мармелад водой»* [Чехов, 1977, VIII: 331]. Распускание и увядание цветка – распускание и увядание красоты героини.

Никитин влюбляется в молодость, красоту. Вершину счастья влюбленные достигают в саду, после объяснения: «...над садом светил полумесяц и на земле из темной травы, слабо освещенной этим полумесяцем, тянулись сонные тюльпаны и ирисы, точно прося, чтобы с ними объяснились в любви» [Чехов, 1977, VIII: 322]. Интроспекция в пейзажной зарисовке (влюбленность, которой пронизан весь мир) имеет мифологический подтекст. *Ирис* – вестница Геры – сопровождает души женщин в Аид [Федосеенко, 1998: 44]. Кроме того, это богиня-радуга. Неявленное многоцветье души, силы света и надежды – отзвук ириса в душе Никитина.

Тюльпан – знак объяснения в любви и цветов счастья [Федосеенко, 1998: 103]. Состояние Никитина, не описанное подробно, зашифровано в указании на цветы. Цветок тюльпан связан со счастьем. По древней легенде, в золотом бутоне тюльпана заключено было счастье. Не было такой силы, которая бы открыла его. Это смог сделать только беззаботный детский смех. В то же время дикий тюльпан, по мнению древних греков, наряду с эсфоделем, – цветок элизия – царства блаженных, т.е. мертвых [Федосеенко, 1998: 103]. Так, тюльпаном отмечена предельность блаженства героя.

Эпитет «сонные» говорит о закрытости цветов и в то же время о временности, недолговечности их «сна» в суточном цикле. Семантика сна распространяется и на героя: пока душа его пребывает во сне. Пора «цветения» пройдет, цветок раскроется и свежесть, красота и беззаботность, которые герой видит в Маше пройдут, но он об этом пока не догадывается: «*Розан, – пробормотал он и засмеялся*» [Чехов, 1977, VIII: 331]; в этом отзвуке – ощущение бесконечного счастья, которое, как ему кажется, будет длиться вечно.

Аналогия человек–растение дает метафорику: в первую ночь после замужества сразу начинается увядание цветка («...у моей Манюси почему-то грустное лицо» – записал Никитин в дневнике [Чехов, 1977, VIII: 326]).

В раскрытии образа главной героини – Маши Шелестовой работает принцип «казалось – оказалось» [Катаев, 1979: 13]. Обман героя восходит к библейскому архетипу: замещение Лилит²⁸ – Евой. Реализация фальши прослеживается и через растительный код в фамилии Шелестовых: поэтический обман цветения и в то же время шелест сухой листвы; двойственность в интерпретации фамилии налагается на уклад жизни, усадьбы: сад-рай/ дом-ад.

Загородное пространство: мотив бегства. Пространство город/не город (загородное) реализуется в оппозиции свое/чужое. «Своим» пространством для Никитина становится загородное: поле, кладбище, загородный сад: «Здесь уже не пахло акацией и сиренью, не слышно было музыки, но зато пахло полем, зеленели молодые рожь и пшеница, каркали грачи» [Чехов, 1977, VIII: 311].

Поле – безлесая равнина, пространство [Ожегов, 2003: 321]. В мифологической традиции поле противопоставит лесу. В фольклоре лес считается местом, где происходит встреча с таинственным, это «чуждое» пространство. «Лес – это дорога в иной мир» – отмечает В.Я.Пропп [Пропп, 1998: 318].

Таким образом, за полем закрепляется семантика свободного, неограниченного пространства, близкого герою по духу, становящегося «своим».

Зеленеющие рожь и пшеница подчеркивают начало зарождения жизни, набиравание сил. Зерновые культуры, семя – являются глубокими растительными символами,

²⁸ Лилит – первая жена Адама. Настаивала на своем равенстве с Адамом во всем. Адам отказался делить с ней власть, и Лилит сбежала [Иллюстрированный словарь символов, 2003: 416; МНМ, 1988, I: 55].

подчеркивают идею непрерывности развития жизни и плодородия²⁹. В семантике растительности загородного пространства реализуется мотив предупреждения.

Карканье грачей, зелень на свободном пространстве поля свидетельствуют о весеннем возрождении природы. Омрачают эту картину чернеющие бахчи и отцветающие яблони: *«Кое-где чернеют бахчи да далеко влево на кладбище белеет полоса отцветающих яблонь»* [Чехов, 1977, VIII: 311].

Бахча [Бахуса сад] – участок, предназначенный для выращивания арбузов, дынь, тыкв, или сами эти плоды [Толковый словарь иностранных слов, 2002: 53]. Все эти бахчевые замещают яблоко как плод в архетипической ситуации искушения. Семантика черного цвета несет в себе предупреждение о печальных, негативных событиях. Отцветающие яблони несут мотив предопределенности, отмечая временность невинности героини и чистоты чувств.

Гимназия и город узки для Никитина. Чувство любви окрыляет, тянет за пределы этого пространства, на свободу. Обретение свободы в сознании героя еще до женитьбы связывается подсознательно с далью, дорогой: *«...он то и дело подходил к окну, а далеко-далеко, за зелеными садами и домами, просторная бесконечная даль с сияющими рощами, с дымком от бегущего поезда...»* [Чехов, 1977, VIII: 320]. Именно загородный сад является продолжением «своего» пространства: *«...в саду росли одни только дубы, ... видны были все вороньи гнезда...»* [Чехов, 1977, VIII: 311].

М.Н.Эпштейн отмечает, что дуб символизирует неистощимость жизни; он растет на кладбище, напоминая о бессмертии природы [Эпштейн, 1990: 47]. В индоевро-

²⁹ Топоров В.Н. Растения // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.edic.ru/myth/art_myth/art_18021.html. – Загл. с экрана.

пейской традиции дуб – священное дерево, небесные врата, жилище Бога [Топоров, электронная версия].

Ворон (ст. хорон) – слово, близкое глаголам «хоронить», «хранить» [Даль, 1991, I: 217]. Согласно русским поверьям, крики ворон предвещают чью-то смерть. В греческих мифах ворона – вестница зла, в христианской традиции – ворон – птица, олицетворяющая силы ада и дьявола [Федосеенко, 1998: 133-134]. Другой круг значений (Ворон – хранитель) дает противоположные сюжеты: «вить гнездо – вить свой дом», в русских сказках приносит живую и мертвую воду [Федосеенко, 1998: 134]. Появление ворона содержит семантику предупреждения героя³⁰.

Закономерен сон героя, в котором Манюся тянет Никитина в загородный сад: *«Она взяла Никитина под руку и пошла с ним в загородный сад. Тут он увидел дубы и вороньи гнезда, похожие на шапки»* [Чехов, 1977, VIII: 319]. На уровне подсознания сад интерпретируется как осуществленное счастье, но несколько подпорченное вороном, уличающим его в незнании Лессинга. Ущербность, таящаяся в глубине подсознания, – предвестие постепенного погружения в бездуховность.

Хозяйственность Манюси имеет скрытый подтекст. Домашность реализуется в метафорике гнезда, с одной стороны, с другой – в семантике «молочного» (коровы, молоко, сметана, масло и т.д.). «Молочные реки» в сказках – символ достатка. Так, «розан», овеществляясь, репрезентируется в другом сочетании – «кровь с молоком»: *«Он взглянул на ее шею, полные плечи и грудь и вспомнил слово, которое когда-то в церкви сказал бригадный генерал: розан»* [Чехов, 1977, VIII: 330-331]. Найденный в шкафу твердый от старости кусочек сыра, отправленный на кухню для слуг, отсылает к басне И.А.Крылова, переигрывая

³⁰ См. подробнее о вороне: МНМ, 1988, I: 245-247.

ее: другая ворона Манюся не упустит своего, ничего не теряет.

Пространство дома тесное, давящее на сознание героя. Обилие собак и кошек проводит параллель дома Никитиных с родовым домом-адам Манюси: *«мешало ему быть вполне счастливым: это кошки и собаки, которых он получил в приданное»* [Чехов, 1977, VIII: 328]. Ольфакторный код подчёркивает инаковость домашнего мира: *«В комнатах всегда, особенно по утрам, пахло, как в зверинце»* [Чехов, 1977, VIII: 329]. Этого запаха ничем нельзя было заглушить, он раздражающе действовал на героя, отменяя принадлежность его к другому миру. Прозрение героя происходит в загородном пространстве – на кладбище, во время похорон Ипполита Ипполитовича, но пока это прозрение, еще не осознанное им самим. Кладбище – особое архитектурное пространство жизни человеческой, зона свободного отдыха и философских прозрений. Русское кладбище – безусловная победа природы, затопление времени и культуры пространством и естеством³¹.

Значительно после приходит понимание счастья – куриного, мещанского, с подрезанными крыльями: *«Он догадался, что иллюзия иссякла и начинается новая жизнь не в ладу с покоем и личным счастьем»* [Чехов, 1977, VIII: 332].

Осень у Чехова – стадия участия человека в развитии природного цикла: сжигают листья, цветы – умирает природа. Воздух становится чище, уходит дурман. Природа подводит итог своей жизни, а с ней и человек. Нелегкому и неясному состоянию Никитина вторит природа: *«... под Крещение... всю ночь ветер жалобно выл по-осеннему...»* [Чехов, 1977, VIII: 328]. Неприятный осадок на

³¹ См.: Демичев А.В. Русское кладбище: опыт идентификации. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: anthropology.ru/ru/texts//demich/rusklad.html - 31к – Загл. с экрана.

душе ощущает Никитин и в Великий пост, одним из мотивов чего считает оброненные кем-то из партнеров слова о том, что у него денег куры не клюют, - очевидный намек на приданое. Наконец, полусон-полувидение Шебалдина все с той же фразой о Лессинге – персонификация смутных мыслей о погружении в болото. Так Никитин подвел итог своей жизни, осознав неожиданно ее загубленность.

С наступлением весны началась жизнь в природе, появились тучи скворцов в саду. Привычный ход мыслей Никитина нарушается («*Похоже было на то, что сейчас вот войдет Манюся... и скажет, что подали к крыльцу верховых лошадей или шарабан, и спросит, что ей надеть...*» [Чехов, 1977, VIII: 332]), выстраивая параллельный сюжет: «*...хорошо бы взять теперь отпуск в Москву и остановиться там на Неглинной в знакомых номерах*» [Чехов, 1977, VIII: 332]. Лошади замещаются поездом, подобное замещение подготовлено брожением около вокзала. Поезд в сознании героя связан со свободой, с другой жизнью, которая где-то далеко, за пределами этого города. Никитин мечтает вырваться из адского пространства пошлости, бездуховности, фальши дома, семьи, города.

Появление тараканов в последней дневниковой записи Никитина рядом с молочными горшочками и глупыми женщинами также не случайно. Обыденность жизни, быт съедают душу героя, когда-то мечтавшего о тихом семейном счастье, а когда-то красивая Манюся становится в один ряд с этими горшками и глупыми женщинами.

Возвращение в Москву – возвращение к себе, молодому, духовному, к свободной холостяцкой жизни, к тому, что является полной противоположностью жизни в провинциальном городке.

ЧЕЛОВЕК

А.В. Иванова

**ПОЭТИКА ЖЕСТА³² В РАННИХ РАССКАЗАХ
А.П. ЧЕХОВА**

Семантика жеста в рассказе «В циркульне». Первоначальное название – «Драма в циркульне». Описание заведения в начале рассказа номинативностью и лаконичностью напоминает ремарки в пьесе: *«Циркульня маленькая, узенькая, поганенькая. Бревенчатые стены оклеены обоями, напоминающими полинялую ямщицкую рубаху. Между тусклыми, слезоточивыми окнами – тонкая, скрипучая, тщедушная дверца, над нею позеленевший от сырости колокольчик...»* [Чехов, II, 1975: 35]. Опорные точки описания – эпитеты (в их последовательности – усиление негативного оттенка и создание отталкивающего впечатления), необычное сравнение («полинялость» синоним «несвежести», «застиранности»), а также олицетворения, выраженные глаголом и художественными определениями, – все это косвенно формирует представление о владельце. «Циркульня» похожа на своего владельца – Макара Кузьмича Блёсткина, *«малого лет двадцати трёх, неумытого, засаленного, но франтовато одетого»* [Чехов, II, 1975: 35]. Позже появится белая простыня с желтыми пятнами, которая еще более усилит ощущение неопрятности и нечистоты. Зеркало как основной атрибут циркульни венчает описание интерьера: оно перекашивает физиономию клиента. Мотив перекошенности, начатый в описании интерьера, впоследствии будет организовывать сюжет.

³² См. о телесном аспекте жеста: Белова О. Тело в русской и иных культурах // НЛО. 2002. №56.

Молодой человек стремится соответствовать своему статусу владельца парикмахерской, на это указывает его франтоватая одежда, но нечистоплотность и засаленность внешнего облика этого владельца не даёт возможности относиться к нему как хозяину. «Цирульня» не стоит больше пятиалтынного, но это место единственное, что кормит Макара Кузьмича. В начале рассказа герой занят уборкой, хотя и «...убирать, в сущности, нечего» [Чехов, II, 1975: 35], но Макар Кузьмич так дорожит своей «цирульней», что «аж вспотел работая» [Чехов, II, 1975: 35]. Фамилия Блёткин – говорящая: в свободное время он всегда убирает, и его цирульня блестит, как новая. Это второй семантический план имени.

Имя Макар в переводе с древнегреческого означает «блаженный», «счастливый», что абсолютно противоречит судьбе героя в произведении. Здесь проявляется авторская ирония, которой пронизано всё произведение. В отличие от имени, отчество персонажа в полной мере соответствует герою. В его основе русское имя Кузьма (стар. Козьма) – от (греч. kosmos) – устроитель мира; украшение. Для Макара Кузьмича цирульня – это его мирок, который он с таким усердием и трудолюбием облагораживает и украшает.

По жестам Макара Кузьмича видно, с каким благоговением относится хозяин к месту своего заработка («... там тряпочкой вытрет, там пальцем скользнет, там клопа найдет и смахнет его со стены» [Чехов, II, 1975: 35]); очевидно, что он трудолюбивый и деловой человек. Но в то же время упоминаются клопы как признаки непорядка и негигиеничности.

Клиент Макара Кузьмича – Эраст Иванович Ягодов, его крестный отец. Имя будет обыграно в сюжете в соответствии с пословицей: за цветочками последуют ягодки. Это «пожилой мужчина в дублёном полушубке и валенках. Его голова и шея окутаны женской шалью» [Чехов, II,

1975: 35]. Имя персонажа происходит от канонического мужского личного имени Эраст (из др. греч. Erastos – «любимый, милый»)³³. Как имя, так и фамилия были очень редкими у русских, поэтому чаще встречались в форме Эрастов. Иронизируя над героем (женственность в одежде дополняется «миловидным» именем), автор сообщает, что когда-то он служил в консистории в сторожах, теперь же живёт около Красного пруда и занимается слесарством.

Жесты и поступки героев, повторяясь, складываются в систему символических жестов. Доминантой этой системы являются такие жесты, как поцелуй и освящение

³³ На размышление о семантике имени нас натолкнула рецензент - к.ф.н. В.Ф. Стенина. Приводим текст ответа на замечание рецензента. Эраст Иванович Ягодов отличается от своего предшественника из повести Н.М.Карамзина «Бедная Лиза». Хотя он и повторяет роль вершителя судьбы, но различие заключается в том, что Эраст Карамзина столько же виновник трагедии, сколько и жертва своего «пылкого воображения». Поэтому автор не считает себя вправе вершить суд над ним. Автор прощает раскаявшегося героя. Это «экзотическое» имя все чаще получают и многие литературные персонажи. Карамзинский Эраст начинает в русской литературе длинную череду героев, главной чертой которых является слабость и неприспособленность к жизни и за которыми в литературоведении надолго закрепился ярлык «лишнего человека», под тип которого не подходит чеховский персонаж. Чехов, напротив, иронизирует над персонажем, наделяя его столь «противоречивым» именем. Чеховский герой не только не раскаивается в содеянном (запросто ломает судьбы), а, напротив, даже гордится свершенным. Он чувствует себя хозяином положения. На мифопоэтическом уровне, конечно, сближение возможно. Бог любви вершит судьбы, играя ими. Бездумность в сочетании с безответственностью. Эраст может добиться своего, нажимая на слабые струны чужой души, программируя реакцию другого. У Чехова эти способности «усилены»: Ягодов, садистски издеваясь над цирюльником, зависящим от его прихоти, растягивает это удовольствие, буквально наслаждаясь муками жертвы. Однако, чеховский персонаж оказался в накладе: он не учел, что марионетка – живой человек, к тому же, именно Ягодов – у него в зависимости. Жертва тоже может стать способом расправы, переводя «родственные» отношения в отношения «деловые».

себя крестом. Так, при встрече герои целуются, Ягодов стаскивает с головы шаль, крестится и садится. Культурное происхождение этих жестов несомненно³⁴. Но здесь поцелуй – прикосновение человека к чему-нибудь, как выражение приветия, любви, ласки. Именно эту функцию выполняет поцелуй в сцене приветствия Макара Кузьмича и Эраста Ивановича.

Жест освящения себя крестом, характеризуя Ягодова как человека религиозного, означает благословение перед начинанием в любом деле, в данном случае перед стрижкой³⁵.

Макар Кузьмич, шаркнув ногой, указывает на стул: профессиональный жест, приглашение к подстриганию. Помимо этого, есть и другие значения: с одной стороны, проявление уважения, гостеприимства, с другой – заискивание перед своим клиентом (Эраст Иванович является для цирюльника почти родственником). Смысл подобного же-

³⁴ Поцелуй является одним из важнейших элементов христианского церковного ритуала. Слова «поцелуй», «целовать» сохраняют отчётливую связь со словами «цел», «целый»: нём заключено пожелание быть целым, цельным, здоровым (поцелуй часто сопровождался пожеланием здоровья). В русском фольклоре поцелуй – это средство разрушения колдовства злых чар. Поцелуй в отношениях между людьми выступает как знак доброго расположения, мира, доверия, привязанности, скрепления договора; это религиозный символ духовного союза. Мистическое значение этого жеста лежит в основе церковного обычая целовать образы святых. Целование руки со времен средневековья служит знаком уважения. Целовали ноги и края одежды священников. Целуя руку или ногу вышестоящей особы (правителя, священнослужителя), человек мог искать защиты, выразить покорность или просить пощады [Турскова, 2003: 482]. Существует и другая, бытовая функция поцелуя. На Руси поцелуем выражали симпатию к гостю. В России этот обычай продержался до XVII века.

³⁵ Известен тот факт, что первые христиане во всех своих действиях, будь это уход из дома или просто приход домой, умывание, трапеза или отход ко сну, перекрещивали свой лоб. Это перекрещивание было тайным знаком, по которому христиане узнавали друг друга.

ста раскрывается по ходу сюжета. Макар Кузьмич надеется на руку дочери своего крестного, в чем, как выясняется впоследствии, ему отказывают.

Диалог во время стрижки приобретает двойной смысл. Абсолютное оголение («*Я вас начисто, догола*» [Чехов, II, 1975: 36]), необходимое для обновления волос после болезни («...*Волос гуще пойдет*» [Чехов, II, 1975: 36]), приобретает странные ассоциации в сознании клиента: «*На татарина чтоб был похож, на бомбу...*» [Чехов, II, 1975, 36]. Восточный мотив связывает желание клиента быть похожим на татарина с предваряющим его описанием в зеркале: «... *в зеркале получается кривая рожка с калмыцкими губами, тупым широким носом и с глазами на лбу*» [Чехов, II, 1975: 36].

Сам акт оголения головы напоминает снятие скальпа. «*Придержите ухо-с!*» – «*Не обрежь, смотри*» [Чехов, II, 1975: 36]. Отрезание, отделение части от целого – напоминают разъятие. «*Ты меня за волосы дергаешь*» [Чехов, II, 1975: 36] – стонет клиент. Волосы в фольклорно-мифологической традиции – это символ жизненной силы, энергии, силы мысли и мужественности³⁶. Так намечается мотив обессиливания персонажа.

Но в сюжете теряет силу не владелец волос – Эраст Иванович, а, наоборот, цирюльник: «*Макар Кузьмич берёт ножницы, минуту глядит на них бессмысленно и роняет на стол. – Не могу! – говорит он. – Не могу сейчас, силы моей нет!*» [Чехов, II, 1975: 36]. Жесты героя, узнавшего о

³⁶ Символизм роста волос отражён в истории Самсона, воина древнеиудейского назорейства, чьи длинные волосы были знаком харизматической святости и духовного здоровья. Украсть волосы или отрезать локон в данном случае, означает победить и отнять у мужского принципа его соляную силу, содержащуюся в волосах-лучах [Тресиддер, 2001: 47]. Волосы связаны и со славянским богом Велесом, как правило, волосатым, носителем демонической силы (волосень – нечистый дух) [МНМ, 1988, II: 227].

предстоящей свадьбе своей невесты с другим, сочетаются с описанием внешности. Он опускает руки и перестает стричь: *«бледный, удивленный пожимает плечами»* [Чехов, II, 1975: 37]. Подобный жест трактуется неоднозначно у специалистов. Недовольство, недоумение, отвращение к словам крёстного отца: так его определяет автор словаря языка жестов Григорьева [Григорьева, 2001]. Но он может быть истолкован и как выражение беспомощности, «ощетиненности», а также нервозности, идущей из эмоциональных глубин, неуверенности, боязливости. Холодный пот, выступивший на лице у Макара, - знак потрясения, проявившийся на уровне физиологии.

Дальнейшая смена жестов (*«он кладет на стол ножницы и начинает тереть себе кулаком нос»* [Чехов, II, 1975: 37]) строится на развертывании метафоры «остаться с носом»³⁷. Этот рассеянный жест сопровождается сбивчивой, невнятной исповедью героя, еще не верящего в свое горе.

Но Эраст Иванович непреклонен и даже удивлен желаниями молодого человека. Пользующийся расположением Макара (стрижка задаром), как выясняется из реплики цирюльника, еще и взявший в долг диван и десяти рублей без отдачи, клиент не понимает всей серьезности намерений Макара, унижает его указанием на бедность: *«Нешто ты жених? Ни денег, ни звания, ремесло пустяшное...»* [Чехов, II, 1975: 37]. При этом даже пытается его успокоить: *«Свет не клином сошелся. Ну, стриги! Что же стоишь?»* [Чехов, II, 1975: 37].

Окаменение цирюльника (*«молчит и стоит недвижимо»*) сменяется плачем: *«... потом достает из кармана платочек и начинает плакать»* [Чехов, II, 1975: 35]. Плач

³⁷ С точки зрения психологии, в большинстве случаев прикосновение к носу - это знак смущения человека, застигнутого врасплох. Касание носа происходит преимущественно в стрессовых ситуациях, то есть когда мысли не соответствуют внешне сохраняемому спокойствию.

означает горе и печаль³⁸. Эти жесты характеризуют героя как человека сентиментального, которого легко обидеть. Умилно в этом контексте выглядит платочек.

Сраженный коварством Ягодова, Макар лишается способности работать: *«Макар Кузьмич берет ножницы, минуту глядит на них бессмысленно и роняет на стол. Руки у него трясутся»* [Чехов, II, 1975: 37]. Ножницы представляют собой амбивалентный символ жизни и смерти. Одновременно означают союз (две части действуют как одно целое) и разрыв (перерезают нить жизни)³⁹. Падающие ножницы означают упущенное из рук семейное счастье Макара Кузьмича.

Таким образом, герой, цирюльник по профессии, наделен мифологической силой: он держит в своих руках судьбы других, отрезая волосы. Парадоксально то, что, молча отказываясь стричь клиента, он именно этим лишает его силы.

Наблюдая это состояние, Эраст Иванович понимает, что дальнейшее его пребывание здесь бессмысленно, поэтому *«...он окутывает голову и шею шалью и выходит из цирюльни»* [Чехов, II, 1975: 38]. Этим жестом он отстраняется и защищается от внешнего мира. Обратим внимание, что приход и уход Ягодова венчает снятие шали и затем закутывание головы в шаль. Одевание и раздевание приобретает символический смысл: смена мужского женским. Нелепость ситуации – голова, наполовину выстриженная, – несет в себе анекдотический смысл: Ягодов похож на каторжника.

И на следующий день все обдумавший Макар Кузьмич отказывается бесплатно стричь своего крестного и т.д. А тот, вследствие своей непреодолимой скупости *«не гово-*

³⁸ Ритуальный плач был частью церемоний, связанных с умирающим богом [Пиз, 1992: 56].

³⁹ Одна из мойр – богиня судьбы – Атропос, перерезающая нить жизни [МНМ, 1988, II: 169, 344].

ря ни слова, уходит, и до сих пор еще у него на одной половине головы волосы длинные, а на другой – короткие. Стрижку за деньги он считает роскошью и ждёт, когда на остриженной половине волосы сами вырастут» [Чехов, II, 1975: 38]⁴⁰. Ситуация вполне укладывается в пословичную формулу: нашла коса на камень.

Жест в пародийном тексте (рассказ «Трагик»).

Рассказ «Трагик» был впервые опубликован в журнале «Осколки» № 41 в 1883 году с подзаголовком «Историйка». Первоначальное заглавие в большей степени и сразу указывало на ироническое отношение автора к описанным событиям: называя рассказ не «История», а «Историйка» (в значении «случай» и «анекдот»), Чехов тем самым снижает серьезность и значимость происходящего.

Анекдотичность в рассказе проявляется, прежде всего, на уровне сюжета: это архетипический сюжет о блудной дочери. Но сюжет воспроизведен в редуцированной форме: дочь после побега так и не возвращается домой.

Незавершённость сюжета оказывается мнимой. В рассказе содержится намек на завершенность: в финале обыгрывается прощение. Причем, финал явно пародирует сюжет библейской притчи: дочь, как бы осознавая свой грех, в письме просит у отца «прощения», но это «прощение» соседствует с просьбой о деньгах. Т.о., завершенность реализуется не в соответствии с законами жанра притчи, но по законам анекдота. Неожиданность финала заключается в том, что обмануто читательское ожидание. Автор «дописывает» притчу, переводя ее в другой регистр:

⁴⁰ Сюжет данного рассказа можно рассмотреть как перевернутый сюжет П.О. Бомарше «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность». Несчастный герой Чехова Макар Кузмич Блёткин контрастирует с удачливым брадобреем Фигаро, обманывающим своих хозяев.

очевидно, что похититель все-таки получает свое. Дочь начинает выполнять свою функцию – быть инструментом вымогательства денег у отца.

Художественный мир рассказа организован оппозицией театр/ жизнь. Выделяются два типа персонажей: имеющие двойственную сущность, живущие в мире театра, игры (к ним относятся актёры), и представители социального мира, живущие по естественным законам (это исправник Сидорецкий и его дочь Маша).

Главный герой рассказа – трагик Кондратий Иванович Феногенов. Его фамилия происходит от упрощенной речевой формы «Финоген», образованной из церковного мужского имени «Афиноген» (др.-греч. *athenogenos* – 'происходящий от Афины'). Афина – в др. греч. мифологии одно из главных божеств, которая почиталась как богиня войны и победы, а также мудрости, знаний, искусств и ремёсел. Имя персонажа как бы удостоверяет принадлежность его к творческой профессии.

Двойственность его натуры обозначается в столкновении настоящего имени и псевдонима: «... *Феногенов, высокий, плотный малоросс (в паспорте он назывался Кныш)...*» [Чехов, 1975, II: 185]. Так, «высокое» Финогенов сменяется более «низким» – Кныш, обнажая авторскую иронию, а в личности Феногенова прослеживается расхождение естественного человека и роли (маски), которую ему предстоит играть.

В именах остальных актёров лимонадовской труппы нет и намёка на представителей творческой профессии. В состав труппы входили антрепренёр Лимонадов, госпожа Беобахтова и комик Водолазов. Многие из перечисленных имён содержат «водную» семантику: в этом намек на многословие и несерьёзность речи актёров, которые попросту «льют воду», пытаясь расположить собеседника и придать значительности своей фигуре. Автор, иронизируя над

персонажами, создаёт комический эффект, сводя поведение персонажей к лаконичным формулам: *«Лимонадов всё время уверял исправника, что он его уважает и вообще чтит всякое начальство, Водолазов представлял пьяных купцов и армян, а Феногенов... продекламировал «У парадного подъезда» и «Быть или не быть?»»* [Чехов, 1975, II: 185], *«...от Лимонадова сильно пахло жжёными перьями, а на Феногенове был чужой фрак и сапоги с кривыми каблуками»* [Чехов, 1975, II: 185].

Все актёры, в зависимости от исполняемой роли, постоянно меняют маски. Прочитать жесты этих людей достаточно сложно: психологи утверждают, что с расширением личной зоны, человек остаётся один, в ситуации, когда окружающие его люди находятся на достаточно большом расстоянии, маска обычно сбрасывается, поэтому нужно уловить момент, когда маска будет сброшена.

Театральности поведения артистов из труппы Лимонадова противопоставляется естественность семьи Сидорцевых.

Имя «Сидорцевский» восходит к мужскому крестьянскому «Исидор» (просторечное Сидор), в переводе с греческого – «дар Исиды», др. египетской богини, которая считалась олицетворением супружеской верности и материнства [МНМ, 1987, I: 568-570]. И, действительно, искренняя любовь исправника к своей дочери, Маши к супругу, её верность ему вполне укладываются в этимологию имени.

Завязка приходится на бенефис. В спектакле «Князь Серебряный» роль Вяземского исполнял сам бенефициант. Описание его игры, исполненной жестов, якобы раскрывающих мастерство актёра, демонстрирует авторскую иронию: *«Трагик делал буквально чудеса. Он похищал Елену одной рукой и держал её выше головы, когда проносил через сцену. Он кричал, шипел, стучал ногами, рвал у себя на*

груди кафтан. Отказываясь от поединка с Морозовым, он трясся всем телом, как в действительности не трясутся, и с шумом задышался» [Чехов, 1975, II: 184]. Пародируя игру актера, Чехов утрирует описание: все жесты бенефицианта гиперболизированы, эпизод пьесы снижен до бытового, переведен на простой язык, в игре отсутствует правдоподобие чувств (действия персонажа, якобы выражающие предельность переживаний, вполне укладываются в те, которые когда-то были указаны Пушкиным в споре с неистовым и романтиками как «неестественные»), поведение выведено за границы естественного (получается почти по Станиславскому: «Не верю»), нагромождение шумовых действий создает комический эффект. И в описании реакции зрителей также ирония: *«Театр дрожал от аплодисментов.... дамы махали платками, заставляли мужчин аплодировать, многие плакали...»* [Чехов, 1975, II: 184].

Реакция естественного персонажа воссоздается по принципу «всех больше»: *«Но более всех восторгалась игрой и волновалась дочь исправника Сидорецкого, Маша... Её тоненькие ручки и ножки дрожали, глазки были полны слёз, лицо становилось бледней и бледней»* [Чехов, 1975, II: 184]. Автор использует уменьшительно-ласкательные суффиксы, чтобы подчеркнуть невинность и трогательность молодой девушки. «Дрожь» – увязывает воедино реакцию зала и девушки, тем самым мотивируя и прогнозируя ее будущее поведение. Оказавшись первый раз в театре, Маша испытывает высшую степень восторга, доходящего до страдания: *«Она страдала от игры, и от пьесы, и от обстановки»* [Чехов, 1975, II: 184]. Скрытая ирония автора содержится в эпизоде антракта: *«Когда в антракте полковый оркестр начинал играть свою музыку, она в изнеможении закрывала глаза»* [Чехов, 1975, II: 184]. В одном ряду театральная игра и музыка полкового оркестра. Путаница чувств, приведшая к влюбленности, сродни неразбор-

чивости вкусов. Жест Маши свидетельствует о безмерности наслаждения и его невыразимости на обычном языке⁴¹.

Очарованная игрой актёров, в особенности Феногенова, Маша просит отца пригласить их на обед, в свою очередь папаша-исправник, неспособный отказать своей дочери, приглашая актёров на ужин, шаркнул ногой. Этот этикетный жест – знак особого расположения и выражение почтительности. Приглашение обставлено «поэтично», почти «театрально», сопровождается «книжными» комплиментами: *«Ваше красивое лицо просится на полотно. О, зачем я не владею кистью!»* [Чехов, 1975, II: 184]. Таким образом, в этом эпизоде Сидорецкий сам уподобляется актёрам, включаясь в веселую атмосферу театра. Он снисходителен к этим людям, подчинившись желанию дочери: *«Исправник слушал, скучал и благодушно улыбался... он был доволен. Они нравились его дочке, веселили её, и этого ему было достаточно!»* [Чехов, 175, II: 185].

Далее в рассказе присутствуют следующие сюжетные блоки: влюблённая Маша бежит с труппой Лимонадова из дома и по пути венчается с Феногеновым; не оправдывая корыстных целей всей труппы, Маша пишет письмо отцу с просьбой о прощении.

В дальнейших событиях противостояние персонажей усиливается. Женитьба в мире театра лишь средство добывания денег. Книжный штамп – эпизод бегства – обставляется уже анекдотически: письмо *«...сочиняли все*

⁴¹ Согласно обобщениям психологов, глаза не выражают никаких эмоций. Эмоциональное воздействие глаз возникает благодаря способам их воздействия на наблюдателей (продолжительный взгляд, величина раскрытия век, прищуривание) и мимика лица (мелкие движения мышц, которые позволяют послать почти любое сообщение). Закрытые глаза могут свидетельствовать о желании человека не воспринимать больше никаких впечатлений, при этом они закрываются без особого напряжения. Тем самым выражается самоизоляция от внешних воздействий и уход в себя. Тот, кто закрыл глаза, не хочет, чтобы его беспокоили.

разом» [Чехов, 1975, II: 185]. Актерская игра оказывается в этом контексте созвучной манипулированию, игре чужими чувствами: *«Ты ему мотивы, мотивы ты ему! – говорил Лимонадов, диктуя Водолазову. Почтения ему подпусти... Они, чинодралы, любят это. Надбавь чего-нибудь этакого... чтоб прослезился...»* [Чехов, 1975, II: 185-186]. Но господа актеры оказались плохими психологами: приняли за чистую монету приглашение Сидорецкого. Истинное отношение к актёрам обозначилось в ответе отца: *«...он отрёкся от дочери, вышедшей за глупого, праздношатающегося хохла, не имеющего определённых занятий»* [Чехов, 1975, II: 186]. Жесткий ответ Сидорецкого укладывается в семантику имени, связанную с устойчивым фразеологизмом: «бить как сидорову козу». В дальнейшем именно этот скрытый фразеологизм будет обыгран в анекдотическом сюжете.

Содержание писем Маши демонстрирует динамику отношений: к первоначальным фразам *«Папа, он бьёт меня! Прости нас!»* [Чехов, 1975, II: 186] в конце рассказа прибавляется *«Вышли нам денег!»* [Чехов, 1975, II: 187]. Таким образом, дочь становится орудием вымогательства денег у отца, жертвой, которую бьют как сидорову козу.

Обманувшийся в своих ожиданиях трагик, ведёт себя в жизни, как на сцене, театрализуя свое поведение и отыгрываясь на Маше: *«Если он не пришлёт денег, так я из неё щепы нащеплю. Я не позволю себя обманывать, чёрт меня раздери!»* [Чехов, 1975, II: 186]. Своеобразное обыгрывание фразеологизма: он переведен из зооморфного в вегетативный. Свои слова он произносит со сжатыми кулаками⁴². Поза со сжатыми кулаками означает концентрацию, сопровождаемую агрессией.

⁴² По мнению психологов, сжатие пальцев в кулак, сгибание их к середине ладони, по мнению психологов, говорит об активном процессе волеизъявления, в ходе которого человек как бы отворачивается от внешнего мира и обращается к собственному «Я».

Актерский жест реализуется в бытовом поведении. В этот жест Феногенов вкладывает и свою обиду на провокаторов – господ актеров. Введенная в этой части текста предыстория – ключ к поведению Феногенова. Чехов играет пространственными планами: план «рискнуть» строят в трактире «Лондон», готовность рискнуть учитывает даже вариант Сибири, сами же впоследствии оказываются безвылазно сидящими в глубокой провинции.

В итоге скупые актёры решают избавиться от бедной Маши, которая, узнав об их отъезде, прибежала на вокзал, и, *«несмотря на то, что в вагоне был народ, согнула свои маленькие ножки, стала перед ним на колени и протянула с мольбой руки»* [Чехов, 1975, II: 186].

Стремление человека вниз выражает скромность и смирение, но также может означать низкую самооценку, угнетённость, прошение. Также известно, что посредством преднамеренного ужимания своей фигуры можно сознательно избежать недовольства [Пиз, 1992], к чему и стремится Маша. К тому же, в этом коленопреклонении совместились и любовь к Феногенову, и любовь к театру, которую, возможно, она приняла за любовь к Феногенову.

Непосредственно преклонение колен символизирует почитание, смирение и мольбу перед высшим существом (Божеством или покровителем). Издавна стоя на коленях, просили милости или благословения. Этот многозначительный жест в данном случае выражает покорность, нужду в покровительстве и просьбу в прощении. Здесь видна крайняя степень отчаяния, героиня полностью отдаёт себя в руки Феногенова, прося его милости. Этот жест сопровождается протянутыми с мольбой руками⁴³.

⁴³ В зависимости от положения рук может изменяться значение жестов. Испокон веков открытая ладонь ассоциировалась с искренностью, честностью, преданностью и доверчивостью. Чем дальше руки с повернутыми вверх кистями протянуты вперёд, тем выше степень требовательности (в данном случае требования милости и прощения).

Можно трактовать этот жест и как жест дарения: Маша добровольно отдаёт себя в руки её мучителя.

Вняв мольбам, затравленную героиню принимают в труппу сначала в амплуа «сплошной графини», а после того, как *«цвет лимонадовской труппы, 2-жа Беобахтова бежала»*, Маше присвоили амплуа наивной девушки – ingénue. Но плата за эту роль оказалась слишком высокой: отречение отца и унижения, попреки от жестокого супруга.

Игра в спектакле «Разбойники» Шиллера ещё раз обнажает разделение персонажей на играющих и естественных: *«Трагик кричал и трясся... Малоросс прокричал, прошипел, затрясся и сжал в своих железных объятиях Машу»*, а она, не способная играть, надевать маски, *«читала свою роль, как хорошо заученный урок»* [Чехов, 1975, II: 187]. Маша «переписала» роль, «переиграла» ее. Все чувства, переживаемые ею на сцене, были её собственными, не поддельными, поэтому ей и не удалась роль: *«... вместо того, чтобы отпихнуть его (Феногенова – выделено нами. – А.И.), крикнуть ему «прочь!», задрожала в его объятиях, как птичка, и не двигалась... Она точно застыла»* [Чехов, 1975, II: 187]. Так, в финале рассказа произошло соединение игры и жизни: Маша свою жизненную ситуацию переносит на сцену, моля о жалости не у Франца, героя спектакля, а у супруга, её мучителя, используя, таким образом, театральную роль для объяснения в чувствах.

Феногенов, погружённый в игру, лишь прошипел: *«Роли не знаешь! Суфлёра слушай!»* и сунул ей в руки шпагу. *Этим судорожным жестом герой попытался сохранить действие на сцене и вернуть героиню к роли. После спектакля, слушая критику Лимонадова в отношении Маши, Феногенов лишь «вздыхал и хмурился, хмурился...»* [Чехов, 1975, II: 187]. Удвоение в описании, подчеркивая длительность одноактной реакции, становится знаком без-

надежности. Бездна надежды вновь оборачивается затекстовым битьем жены, «не знающей своей функции» [Чехов, 1975, II: 187].

Последняя фраза, венчающая рассказ, – знак своеобразной победы господ актеров: Маша явно поняла свою функцию. Так, иронически обыгран сюжет о Пигмалионе и Галатее. Вылепливание Маши как инструмента добывания денег неожиданно обернулось превращением ее в актрису. Подспудным источником недовольства Феногенова («Разве это актриса? Ни фигуры, ни манер, а так только ... одна глупость... » [Чехов, 1975, II: 187]) является побочный и нежелательный результат: заблудшая овечка, блудная дочь стала актрисой, которая нравится публике.

Жест в архетипическом тексте (рассказ «Справка»). Юмористический рассказ «Справка» впервые был опубликован в журнале «Осколки» №36 в 1883 году под заглавием «Ошибка».

В анализируемом рассказе, как и во многих других ранних рассказах Чехова, только два главных персонажа (Волдырёв и чиновник), хотя они существуют в безмолвном окружении лиц, выполняющих вспомогательную роль (напр., швейцар).

Один из упомянутых главных героев «Помещик Волдырёв, высокий плотный мужчина с стриженной головой и с глазами навывкате, снял пальто, вытер шёлковым платком лоб и несмело вошёл в присутствие» [Чехов, 1975, II: 225]. По наличию повторяющегося жеста (вытирания платком лба) в начале и в конце рассказа можно говорить о его кольцевой композиции.

Помещик Волдырёв пришёл навестить справку о своей тяжбе с наследниками княжны Гугулиной, а также взять копию с журнального постановления. Автор иронизирует над своим персонажем, наделяя его фамилией Волдырёв. С одной стороны, герой «оправдывает» фамилию, с настоль-

чивостью и назойливостью волдыря довершая свое дело. С другой – именно имя персонажа вводит мотив болезни.

Персонаж находится в волнительном, нервном состоянии, об этом красноречиво свидетельствует испарина, от которой избавляется Волдырёв при помощи платка. Швейцар, выслушав его просьбу *«указал подносом на крайнее окно. – Пожалуйста туда! Вот к этому, что около окна сидит!»* Волдырёв кашлянул и направился к окну» [Чехов, 1975, II: 225]. Очень частое покашливание, прочищение горла присуще нервным людям.

В описании чиновника (имени которого не упоминается) и его рабочего места ощущается авторская ирония: *«Там за зелёным, пятнистым, как тиф, столом сидел молодой человек с четырьмя хохлами на голове, длинным угреватым носом и в полинялом мундире»* [Чехов, 1975, II: 225]. Пятнистый, как тиф, стол, дополняется полинялым мундиром героя. Нелепость подчёркивается внешностью молодого человека – четырьмя хохлами на голове (видимо, оставленными рукой, находившейся в волосах) и большим угреватым носом, который, в содружестве с нижней губой, выражал большинство эмоций на лице молодого человека: *«Около правой ноздри его гуляла муха, и он то и дело вытягивал нижнюю губу и дул себе под нос, что придавало его лицу крайне озабоченное выражение»* [Чехов, 1975, II: 225]. Все перечисленные жесты составляют часть игры, разыгрываемой перед помещиком, в которой чиновник надевает маску беспристрастного и крайне занятого работника. Эта игра придаёт анекдотичность всей складывающейся ситуации.

После первого робкого обращения Волдырёва, *«чиновник умокнул перо в чернильницу и поглядел: не много ли он набрал? Убедившись, что перо не капнет, он заскрипел. Губа его вытянулась, но дуть уже не нужно было: муха села на ухо»* [Чехов, 1975, II: 225]. Чиновник продолжает

свою безмолвную игру, цель которой – заполучение взятки, а средство – полное игнорирование помещика, как и изнуряющей вымогателя мухи⁴⁴.

После второй просьбы Волдырёва молодой человек применяет следующий приём: не замечая посетителя, он обращается с указанием к сослуживцу, что ещё более унижает и угнетает Волдырёва. Делая ещё одну попытку обратиться к чиновнику, помещик бормочет свою просьбу, уже с мольбой в голосе: *«Убедительно вас прошу заняться мною»* [Чехов, 1975, II: 226]. Бормотание и быстрая речь является ещё одним признаком нарастающей нервозности. Реакция на просьбу нулевая: *«чиновник поймал на губе муху, посмотрел на неё со вниманием и бросил»* [Чехов, 1975, II: 226].

Пренебрежительные, и даже оскорбительные действия, наконец, начали приносить свои плоды: *«Помещик кашлянул и громко высморкался в свой клетчатый платок»* [Чехов, 1975, II: 226]. Этими жестами беспомощный помещик попытался в очередной раз привлечь внимание скупого чиновника. Поняв, что и это не помогло, *«Волдырёв вынул из кармана рублёвую бумажку и положил её перед чиновником на раскрытую книгу. Чиновник сморщил лоб, потянул к себе книгу с озабоченным лицом и закрыл её»* [Чехов, 1975, II: 226]. Сморщенный лоб и озабоченное лицо выражают недовольство столь малой суммой.

Выслушав последовавшую после взятки очередную просьбу, чиновник продолжает свою игру: *«чиновник, занятый своими мыслями, встал и почёсывая локоть, пошёл зачем-то к шкапу. Возвратившись через минуту к своему столу, он опять занялся книгой: на ней лежала рублёвка»*

⁴⁴ См. о мухах в мушиных антологиях: Федосеенко, 1998: 185; Хансен-Леве А. Мухи – русские, литературные: Утопия чистоты и груды мусора: Stadia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, 1999. С. 95-132; Степанов А. Об одном энтомологическом образе и его деривациях у И.Бродского. «Муха» //Парадигмы. Тверь, 2000. С. 188-202.

[Чехов, 1975, II: 226]. Книга в данной ситуации – посредник в операциях со взяткой. Не зная, что сумма является недостаточной, Волдырёв в очередной раз обращается к чиновнику, но тот *«не слышал; он стал что-то переписывать»* [Чехов, 1975, II: 226], в очередной раз талантливо игнорируя посетителя.

«Волдырёв поморщился и безнадёжно поглядел на всю скрипевшую братию» [Чехов, 1975, II: 226]. Этот жест неоднозначен в данной ситуации: с одной стороны, он выражает ещё большую растерянность и безнадёжность, а с другой – озлобленность уже на всех чиновников: *«Пишут! – подумал он вздыхая. – Пишут, чтобы их чёрт взял со всем!»* [Чехов, 1975, II: 226]. *«Он отошёл от стола и остановился среди комнаты, безнадёжно опустив руки»* [Чехов, 1975, II: 226]. Провисающие руки и плечи говорят о том, что человек проваливается сам в себя в отчаянии и слабости; выражают подавленность, покорность, комплекс неполноценности, «жалкий вид», могут быть признаками безмолвия, апатии и безнадёжности.

Швейцар, заметив беспомощное выражение на его лице⁴⁵, подсказывает выход из сложившейся ситуации. Реакция последовала незамедлительно: *«Чиновник снова потянул к себе книгу и занялся перелистыванием, и вдруг, как бы нечаянно, поднял глаза на Волдырёва. Нос его залоснился, покраснел и поморщился улыбкой»* [Чехов, 1975, II: 226]. Эмоции чиновника передаются при помощи носа героя⁴⁶. Наконец достигнув своей цели, чиновник меняет маску занятого и безразличного работника на участливого

⁴⁵ Неопределённое выражение лица может свидетельствовать о недостатке ясности в целях, недостатке твёрдости и постоянства.

⁴⁶ См. литературу о носологии: Бочаров С.Г. Загадка носа и тайна лица// Гоголь: история и современность. М., 1985; Строганова Е.Х. "Бородавка на носу" у Гоголя: библиографические заметки// Культура и текст. Вып. I. Ч. I. СПб.; Барнаул, 1997.

и полностью осведомлённого в деле человека⁴⁷. Поведение его в корне меняется: *«Чиновник ожил, точно его подхватил вихрь. Он дал справку, распорядился, чтобы написали копию, подал просящему стул – и всё это в одно мгновение... И когда Волдырёв уходил, он провожал его вниз по лестнице, приветливо и почтительно улыбаясь и делая вид, что он каждую минуту перед ним готов пасть ни»* [Чехов, 1975, II: 227]. В маскировке участвуют не только мускулы лица, но и всё тело: чиновник, благодарный клиенту *«всё кланялся и улыбался... готов был перед просителем пасть ниц»* [Чехов, 1975, II: 227]⁴⁸. И это тоже часть игры, воздействие на психику клиента: *«Волдырёву почему-то стало неловко, и, повинясь какому-то внутреннему влечению, он достал из кармана рублёвку и подал её чиновнику. А тот всё кланялся и улыбался, и принял рублёвку, как фокусник, так что она только промелькнула в воздухе»* [Чехов, 1975, II: 227].

Таким образом, в выигрыше остаются оба: помещику он достаётся высокой ценой, а настоящим победителям из игры выходит чиновник.

Г.П. Козубовская, О.А. Илюшникова
ПРОЗА А.П. ЧЕХОВА: КОСТЮМ И
ПОЭТИКА ПОВТОРА

Чеховский лаконизм во многом связан с тем, что повышается функция многих составляющих образа-персо-

⁴⁷ Взгляд снизу может быть обусловлен невысоким ростом, соответствующей позой или опущенной головой. Взгляд снизу при малой напряжённости, выражает подчинённость, покорность, услужливость.

⁴⁸ В древности в России поклон был широко распространён. Существовало много различных поклонов, самым вежливым был «земной» – с прижатием руки к сердцу, а затем опусканием этой руки к полу. Земным поклоном встречали и провожали наиболее уважаемых людей; чем ниже поклон, тем больше почтения.

нажа, в частности, костюма⁴⁹. Е.Добин в работе «Искусство детали» [Добин, 1975] акцентирует внимание на возрастающей роли вещи в системе деталей поздней прозы Чехова, подчеркивая, что в чеховской прозе последних лет вещная деталь часто появляется как ударная точка события, как средоточие драмы⁵⁰. В чеховском повествовании существенна роль повтора⁵¹, в функции которого оказывается костюм персонажа. В чеховском тексте описание не повторяется, но, варьируясь, «обыгрываются» целое/часть; общее впечатление часто сменяет укрупненная деталь, что и является знаком самоуглубления персонажа.

Костюм Ольги Ивановны: между белым и полосатым. Платье-мечта: Парка–Пенелопа и природный код. Свое неожиданное замужество Ольга Ивановна воспринимает как «нечто романтическое», превращая его в «красивый роман»: *«Ну, после смерти отца он иногда бывал у меня, встречался на улице и в один прекрасный вечер*

⁴⁹ См. осмысление одежды в справочных изданиях: Керлот, 1994: 354–355. М.М. Маковский на обширном материале показал архетипическое значение одежды как наделенной защитной функцией от злых сил, так и, наоборот, навлекающей их. Кроме того, в семантике слова очевидно значение «надеяться» («молиться»), «судьба» и т.д. См.: Маковский, 1996: 245–247.

⁵⁰ Так, в анализе новеллы «По делам службы» Е. Добин фиксирует внимание на следующем: «Калоши названы Чеховым раньше, чем мертвое тело. Они бьют в глаза. Картина не была бы столь щемящей, не будь этой нелепо – оскорбительной, бытовой вещи» [Добин, 1975: 135]. Исследователь находит ту болевую точку, которая вносит в картину «мазок», концентрирующий внимание читателя, будящий его ассоциативную память.

⁵¹ См. подробнее о повторе и его «поведении» в тексте: Фарино Е. Повтор: свойства и функции// Алфавит: строение повествовательного текста. Смоленск, 2004. С. 5–21; Кожевникова Н.А. Повтор как способ изображения персонажей в прозе А.П. Чехова// Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. IV. Тверь, 1997 (Эл. версия) и др. Кроме того, см.: Сухих И.Н. Повторяющиеся мотивы в творчестве Чехова // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 26–32.

*вдруг – бац” – сделал предложение... Как снег на голову ... Я всю ночь проплакала и сама влюбилась адски*⁵² [Чехов, 1977, VIII: 8]. Как натура артистичная, она, став женой Дымова, постоянно находится в процессе творчества: устроила *«очень миленький уголок»* [Чехов, 1977, VIII: 9], что-то лепила, перешивала (*«...Очень часто из старого перекрашенного платья, из ничего не стоящих кружев, плюша и шелка выходили просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта»*) [Чехов 1977, VIII: 9] – при этом все у нее выходило *«необыкновенно художественно, грациозно и мило»* [Чехов, 1977, VIII: 9]. Отмеченный мотив перешивания несет архетипический смысл. Ольга Ивановна соотносится с Парками – богинями судьбы: перекраивая, перешивая, она сама творит свою судьбу, свой микрокосм. Одежда, обозначенная как платье, без конкретных деталей и уточнения, и есть форма «внешнего взгляда», общего ракурса.

Героиня, в начале новеллы ассоциирующаяся с цветущей вишней (*«...артист говорил Ольге Ивановне, что со «своими льняными волосами и в венчальном наряде она очень похожа на стройное вишневое деревцо, когда весною оно сплошь бывает покрыто нежными былыми цветами»*) [Чехов, 1977, VIII: 7]), существует в ауре «белого». Венчальный наряд, затем белое платье в мечтах об интересной жизни в момент влюбленности в Рябовского (*«... ей чудились толпы людей, огни, торжественные звуки музыки, крик восторга, сама она в белом платье и цветы, которые сыпались на нее со всех сторон...»*) [Чехов, 1977, VIII: 12]) – везде «белое» – знак романтичности, атрибут вечной невесты и в то же время «книжной девы». Аналогия с вишней, на которой держится «партия» Ольги Ива-

⁵² См. подробнее об окольцовывании в фольклорно-мифологическом мышлении: Козубовская., 2005. См. также: Маковский 1996: 334-375.

новны, постепенно уходит в подтекст, сохраняя только семантику цвета. «Белое» двузначно: это, с одной стороны, визуально-пластическое выражение точки зрения женского персонажа (Ольги Ивановны); с другой – авторский сигнал. «Белое» – подсказка автора, подготавливающего читателя к тому, что все, происходящее с Ольгой Ивановной, – лишь иллюзия.

Аналогия с вишней разрастается до аналогии с природой в целом. Собираясь на Волгу с художниками, Ольга Ивановна вслед за обновляющейся весенней природой в первую очередь обновила свой гардероб (*«Ольга Ивановна уже сшила себе два дорожных костюма из холстинки, купила на дороге ...»*) [Чехов, 1977, VIII: 12]. Финал летнего романа оригинально обыгран Чеховым: женщина замещена природой. Персонифицированная природа в ненавязчивой рифме уподоблена женщине, которая перед наступлением осени сменяет весь свой гардероб: *«Все, все напоминало о приближении тоскливой, хмурой осени. И казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, ..., синюю даль и все щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны...»* [Чехов, 1977, VIII: 17]. Мотив переодевания, реализуясь в повторе, стягивает различные уровни повествовательной структуры в единый узел («бытовое» переключается в «метафизическое»), создавая параллелизм ассоциаций. Так, незаметно для читателя осуществляется переключение с одной точки зрения на другую. «Мужское» («хорошенькая женщина») и «женское» («романтическая особа»), слитые в точке зрения Ольги Ивановны, разводятся. Чеховская подсказка, обозначая разрыв реальности и женской фантазии, работает на создание подтекста.

Беленький платок – знак бедуина. Отзвуком белого платья становится платок, который она надела на голову больного мужа: *«Ольга Ивановна сидела около него и*

горько плакала, но когда, ему полегчало, она надела на его остриженную голову беленький платок и стала писать с него бедуина» [Чехов, 1977, VIII: 12]. Надевание платка – в фольклорно-мифологическом ключе читается как своеобразное окольцовывание⁵³: в этом жесте бессознательная попытка героини обрести понимание. В то же время в этом стремление приобщения Дымова к искусству, вписав его в свой мир. Бедуины – обитатели пустынь, кочевые арабы – для нее непостижимая экзотика. Столь же непостижим Дымов. Словно извиняясь перед друзьями за свой выбор («*Среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах. Казалось, что на нем чужой фрак и что у него приказчичья борода...*» [Чехов, 1977, VIII: 8]), она (и в этом говорит в ней художница) обращает внимание своих «необыкновенных» гостей на него как на модель («*...не правда ли, в нем что-то есть*» [Чехов, 1977, VIII: 7]), на его лицо («*...но когда он обернется, вы посмотрите на его лоб*», Чехов, 1977, VIII: 9), отыскивая нечто («*Господа посмотрите: лицо бенгальского тигра, а выражение лица «доброе и милое, как оленя*» [Чехов, 1977, VIII: 11]). Написание портрета – игра в красивую жизнь, замещение «бытового», приземленного, неэстетического – «экзотическим», сотворение «текста бытия». Ольга Ивановна, сама того не подозревая, определила место Дымова в артистической среде: среди всех гостей и знакомых, которые регулярно посещали их дом, он, кочующий каждый день от дома к больнице и обратно, действительно, чувствовал себя обитателем пустыни, одиноким странником.

⁵³ См.: Тресиддер, 1999; Энциклопедия символов, знаков эмблем, 2000.

*Галстук*⁵⁴. Галстук фигурирует дважды, причем функция его постепенно ослабляется. В первом случае это вариант окольцовывания. Жест завязывания галстука (жест Ольги Ивановны) закрепляет ее слова («*Ты один только можешь спасти меня! Завтра будет здесь свадьба, – продолжала она, смеясь и завязывая мужу галстук*» [Чехов, 1977, VIII: 14]; «*ты обязан мне помочь, я даже не хочу слышать отказа*» [Чехов, 1977, VIII: 14]). Галстук, согласно существующей символике, амбивалентен. По одной из версий, является эквивалентом рыбы, символизирующей Христа. По мнению конспирологов, галстук – это петля Сатаны, духовное рабство. Завязывание узла является олицетворением неизбежности, судьбы⁵⁵. В узле заключена волшебная сила, что бессознательно чувствует Ольга Ивановна. Также с узлом тесно связана магия запутывания и распутывания. Ольга Ивановна, запутывая мужа, чтобы избавиться от него, оглушает его потоком слов: сельский пейзаж в духе экспрессионистов, розовое платье, необходимое для участия в свадьбе молодого телеграфиста, тюль, цветы и т.д.

Галстук входит как атрибут и в торжественный костюм Дымова: «*Однажды вечером, когда она (Ольга Ивановна), собираясь в театр, стояла перед трюмо, в спальню вошел Дымов во фраке и в белом галстуке*»⁵⁶ [Чехов,

⁵⁴. См. упоминание галстука: Собенников, 1997. См. также о галстуке как детали гардероба см.: Описание и рисунки: 40 фасонов повязывания галстука. М., 1829. См. также: Кирсанова, 1989; Кирсанова, 1995; См. также об истории костюма: Блейз А.И. История костюма. М., 1998; История костюма, составленная Н. Будур. М. 2002. Кроме того, см.: Из истории галстука. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ad.sarafan_ru. – Загл. с экрана.

⁵⁵ Как отмечает Р.Кирсанова, белый галстук считался атрибутом торжественного костюма [Кирсанова, 1995: 76].

⁵⁶ См. исследования о символике шахматного рисунка в античности: Акимова Л.И. К проблеме «геометрического» мифа: шахматный орна-

1977, VIII: 24] Контраст цвета в costume значим: «черное» – как знак скрытой обиды на жену, «белое» – символ торжества, победы. Традиционно, белый цвет символизирует чистоту, добродетель. С другой стороны, он может иметь и значение пустоты, и даже смерти. Черный цвет – цвет горя и траура и в то же время греховности. Смесь черного и белого обнажает сложную чересполосицу бытия⁵⁷, готовя близкую смерть героя. Так, галстук в рифмующихся эпизодах – отмечает перемену в отношениях. Значимо и то, что супруги общаются через зеркало: это также авторский сигнал.

Рябовский: романтический плащ любовника и фуражка. Роман с Рябовским, укладывающийся в традиционно литературный (архетипический) сюжет об обманутой и брошенной девушке, обрамлен переодеванием. Стадии любовного романа отмечены различными костюмами или его атрибутами. Так, начало романа идет под знаком плаща: «...Рябовский окутал её в свой плащ и сказал печально: *Я чувствую себя в вашей власти. Я раб...*» [Чехов, 1977, VIII: 16]. Плащ интерпретируется неоднозначно. Плащ, как атрибут верхней одежды, символизирует мудрость и силу⁵⁸, и в то же время он выражает книжное видение Ольги Ивановны, в глазах которой Рябовский – идеал человека-артиста. Реальный плащ, таким образом, становится маргинальным костюмом, заместившим белое платье; он не что иное, как осуществленная мечта.

мент// Жизнь мифа в античности: В 2 т. Т. I. М., 1988.

⁵⁷ См. о плаще: Тресиддер, 1999.

⁵⁸ Р.Кирсанова выделяет типы плащей, как правило, связанные с именами персонажей литературных произведений или с именами знаменитых людей. Напр., плащ альмавива, тальма, Тальони, испанский плащ [Кирсанова, 1989: 22, 24 и т.д.]. Испанский плащ ассоциируется с Пушкиным, который, по воспоминаниям А.Я.Панаевой, носил именно его, «закинув одну полу на плечи» – См.: Панаева А.Я. Воспоминания. М., 1972. С. 361.

«Переодевание» персонажей обыграно в чеховском тексте: это все тот же повтор. В авторской пейзажной зарисовке с воронами, летающими около Волги и дразнящими ее: «*Голая! Голая!*», – фокусирование нескольких точек зрения. Для хандрящего Рябовского приближение тоскливой осени знак того, «*что он уже выдохся и потерял талант...*» [Чехов, 1977, VIII: 17], ощущение бремени отношений («... и что не следовало бы связывать себя с этой женщиной») [Чехов, 1977, VIII: 17]). В бесконечном дожде – плач души Ольги, догадывающейся о том, что Рябовский больше не любит ее. «Оголение», выраженное на языке природы, – метафора и один из авторских сигналов: договаривание природой того, о чем молчат люди. Здесь вновь переключение с «бытового» плана на «метафизический»: в природе выражение авторского взгляда.

Любовь Рябовского, явно имеющая сезонный характер, проходит с наступлением осени, поэтому романтический плащ сменяет простая фуражка: «*Рябовский схватил себя за голову и прошелся из угла в угол, потом с решительным лицом, как будто желая что-то кому-то доказать, надел фуражку, перекинул через плечо ружье и вышел из избы*» [Чехов, 1977, VIII: 19]. Фуражкой⁵⁹ обрам-

⁵⁹ «Фуражку в начале столетия носили исключительно низшие сословия, но вскоре она распространилась среди среднего сословия, солдат, учащихся. В 1820-1830-х годах широкую фуражку можно было встретить на любом представителе среднего сословия; иногда такие фуражки употреблялись даже летом и изготовлялись из соломы». См.: История костюма, 2002. См. исследование Ю.Н. Чумакова об обыгрывании фуражки в повести «Выстрел» (цикл «Повести Белкина»), где прослеживается, как «элемент описания становится потом необходимым элементом повествования» – Чумаков Ю.Н. Фуражка Сильвио// Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1988. С. 141-147. Вильгельмтеллевское, остающееся в подтексте, соотносится с ружьем, которое не стреляет. «Ружье, которое не стреляет» – метафора национальной охоты. Здесь Чехов явно продолжает традицию «Записок

лен эпизод ссоры. Вернувшийся на закате, он бросает фуражку в угол. Жест, подкрепленный любимой фразой («*Я устал*»), обрастает ассоциациями (прежде всего, с гоголевским Виём⁶⁰), которые удостоверяют впечатление невыносимого бремени: «...и задвигал бровями, слясь под-нять веки» [Чехов, 1977, VIII: 19].

Вкупе с ружьем фуражка обозначает серьезность решения расстаться с Ольгой Ивановной. «Фуражка» и «ружье», таким образом, становятся знаками равнодушия, охлаждения, стремления за «мужским занятием» скрыть свои настоящие чувства. У Чехова эти детали «подсвечены» неожиданным «отвращением» Ольги Ивановны ко всей этой жизни, «которую она так любила за простоту и художественный беспорядок» [Чехов, 1977, VIII: 20]: упоминаются озябшие мухи и прусаки в деревенском интерьере.

Шляпа, калоши и шуршащее платье. «Оголение» как «снижение» героини реализуется в нескольких приемах, в конечном счете, ведущих в утрате значимости одежды. Один из них – укрупнение детали.

Укрупнение деталей костюма существенно и знаково. Шляпа⁶¹ дважды фигурирует в костюме героини. В эпизоде на даче она – урбанистический аналог русальего⁶²: «... и в комнату вбежала Ольга Ивановна в широкополой шляпе и с ящичком в руке...» [Чехов, 1977, VIII: 13]. Упомянутая в момент возвращения героини с Волги домой в город, к мужу («*Не снимая шляпы и ватерпруфа, тяжело дыша от волнения, она прошла в гостиную, а оттуда в*

охотника» И.С. Тургенева и «охотничьих рассказов».

⁶⁰ Ассоциации с Виём явно снижают персонаж, обнажая в нем «хтоническое».

⁶¹ Функция женской шляпы, которая служила защитой от солнца, об-грана у Чехова.

⁶² Дымов приехал на дачу на второй день после Троицы.

столовую» [Чехов, 1977, VIII: 20]), шляпа функционально значима: она становится защитой и оберегом героини; за ней Ольга Ивановна пытается скрыть свои глаза, в которых вина и измена. Обнажения (оголения) души не состоялось.

Наступление осени и приближающийся финал любовного романа отмечены такой неизящной деталью костюма Ольги Ивановны, как калоши⁶³. Эти калоши приобретают особенно жалкий вид, рифмуясь с воспоминаниями героини о последнем приходе Рябовского, новый наряд которого она ошибочно толкует по-своему: «...был очень красив (или, быть может, так показалось) и был ласков с ней» [Чехов, 1977, VIII: 22]. Щегольство («серый сюртук с икрами» и новый галстук) сопровождается новой фразой, заключенной в томном вопросе: «Я красив?» [Чехов, 1977, VIII: 22]. «Серое», однако, не усредняет Рябовского в глазах Ольги Ивановны; упоминание об искорке вносит тревожную нотку, отсылая к брусничному костюму с искоркой гоголевского Чичикова⁶⁴. Новый костюм пока еще не задевает героиню за живое, она упивается сознанием своего влияния на Рябовского: убежденная, что он без нее погибнет, она не допускает даже мысли о том, что он может без нее создать какой-нибудь шедевр.

Только дважды Чехов набрасывает портрет Рябовского упоминанием отдельных деталей. Это «белокурые волосы» в эпизоде ссоры, когда он отстраняет Ольгу Ивановну, сделавшую попытку расчесать его волосы, приласкав его как ребенка («...вздвогнув, точно к нему при-

⁶³ Р.Кирсанова указывает, что XIX в. калоши носили преимущественно мужчины и дети, тогда как женщины – резиновые боты, ботики. В XX веке они стали символом детства и старости. См.: Кирсанова, 1995: 74. См. также: Колесов, 1990: 60.

⁶⁴ Ассоциации с Чичиковым «снижают» персонаж: Рябовский, таким образом, осмысливается через эти ассоциации как ловец душ; в нем есть нечто дьявольское, хотя и сниженное.

коснулись чем-то холодным» [Чехов, 1977, VIII: 19]), и «голубые глаза» в отмеченном уже эпизоде с новым костюмом. Появление деталей портрета аналогично укрупнению детали костюма и работает на подтекст: ими отмечена неосознанная еще героиней боль от утраты близкого человека.

В последний приход к Рябовскому Ольга Ивановна застала его с женщиной. Чехов подает этот эпизод через точку зрения Ольги Ивановны, преследующей любовника: *«... ей послышалось, как будто в мастерской что-то тихо пробежало, по-женски шурша платьем, и когда она поспешила заглянуть в мастерскую, то увидела только кусок коричневой юбки, который мелькнул на мгновение и исчез за большою картиною, занавешенной вместе с мольбертом до пола черным коленкором»* [Чехов, 1977, VIII: 25]. Болезненно переживая замещение другой женщиной (находясь в мастерской, она вспоминает, что и ей самой часто приходилось находить убежище за картиной), Ольга Ивановна, почувствовала, каково быть обманутой.

Столь экстравагантный ансамбль в виде шуршащего платья убегающей женщины и калош Ольги Ивановны не случаен. Это атрибуты, дифференцирующие женских персонажей: признак любимой и желанной – «шуршащее платье», нежеланной и надоевшей – «калоши». Калоши в контексте новеллы обретают двойную семантику: они – знак неизящности, обытовления, с другой стороны – новой жизни, ведь именно они упоминаются в момент ухода от Рябовского, когда она *«легко вздохнула и почувствовала себя навсегда свободной и от Рябовского, и от живописи, и от тяжелого стыда, который так давил ее в мастерской»* [Чехов, 1977, VIII: 26]. Новая жизнь почему-то связывается с Крымом⁶⁵.

Снижение продолжается. Крах в любви сопрово-

⁶⁵ См. о географии Чехова: Стенина, 2006.

ждается отражением, увиденным в зеркале: «С бледным, испуганным лицом, в жакете с высокими рукавами, с желтыми воланами на груди и с необыкновенным направлением полос на юбке она показалась себе странной и гадкой» [Чехов, 1977, VIII: 27]. Достаточно подробное описание костюма Ольги Ивановны, данное крупным планом, – сгущение «непоэтического» – не случайно: так произошло неожиданное открытие себя. Вместо привычного отражения в чужих, чаще всего мужских, зеркалах («артист из драматического театра», «певец из оперы», «несколько художников», «виолончелист», «молодой литератор», «дилетант-иллюстратор и виньетист» и т.д.), – реальное видение себя. «Желтые воланы на груди» (красота кружев – как знак несостоявшейся Афродиты) символизируют болезнь или приближающуюся смерть, желтый цвет также традиционно считается цветом измены. В полосатости – отмеченная В. Кубасовым змеиность⁶⁶. Так автором обозначен сдвиг в сознании героини: беспокоясь за жизнь мужа, она чувствует, как ее одежда превращается в *обыкновенные тряпки*, а сама она для самой себя становится «отвратительной». Более того, все летние поэтические воспоминания перечеркнуты реальной болезнью Дымова, оказавшегося необыкновенным человеком: «... а помнила только, что она из пустой прихоти, из баловства, вся с руками и с ногами, вымазалась во что-то грязное, липкое, от чего уже не отмоешься...» [Чехов, 1977, VIII: 28]. Лучшая часть души героини в этот момент пытается вырваться наружу, раздирая верхний покров – одежду. Повтор в переживании отвращения: тогда, на Волге, он еще был не осознаваем героиней и выражался на языке пластики – мухи и тараканы, символизирующие грязь; сейчас неназванная грязь получает «натуралистическое» выражение через переживания тактильных ощущений.

⁶⁶ См.: Кубасов, 1998.

Равнодушие проходящих в дом докторов, коллег Дымова к вещам накануне его смерти обнаруживает истинный смысл этих вещей. Это равнодушие особенно точно выразил Коростелев, как тень, бродящий по омертвевшему дому, высказав то, о чем долгое время молчал, наблюдая за семейной драмой друга: *«Добрая, чистая, любящая душа – не человек, а стекло! Служил науке и умер от науки. А работал, как вол, день и ночь, никто его не щадил, и молодой ученый, будущий профессор, должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами, чтобы платить вот за эти...подлые тряпки!»* [Чехов, 1977, VIII: 30]. Ольга Ивановна чувствует, что в глазах окружающих она выглядит не лучше подлых тряпок, но и вещи, ею сотворенные, не сочувствуют ей, а лишь насмеются над её переживаниями: *«Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: “Прозевала! Прозевала”»* [Чехов, 1977, VIII: 30]. Дважды используя прием персонификации, Чехов интроспективной зарисовкой усиливает эффект осознания утраты. Так, вещи «слились» с воронами, когда-то на Волге предупреждавшими ее о вине и греховности. В общем ряду незначительная деталь – упоминание о сне – *«...приснился дождь на Волге...»* [Чехов, 1977, VIII: 28] – значимо как бессознательно выраженное покаяние, плач души. Но есть еще один смысл. По русским преданиям, если в день смерти идет дождь, значит, Бог оплакивает ушедшего из жизни человека. Так, через сон Бог послал предупреждение Ольге Ивановне о том, что совсем скоро наступит смерть Осипа Степановича и что ей предстоит пролить еще немало слез.

Столкнувшись со смертью, Ольга Ивановна, привыкшая ценить людей как вещи только с точки зрения их пользы и красоты (*«Она жаждала их и не как не могла утолить своей жажды. Старые забывались, приходили*

на смену им новые, но и к ним она скоро привыкала или разочаровывалась в них и начинала жадно искать новых... Для чего?» [Чехов, 1977, VIII: 10]), в утрате мужа, как это ни парадоксально, обретает его, эмоционально переживая это обретение в несколько этапов.

1. Акт наименования: *«Его имя Осип не нравилось ей, потому что напоминало гоголевского Осипа и каламбур: “Осип охрип, а Ахрип осип”. Теперь же она воскликнула: “Осип, этого не может быть!»* [Чехов, 1977, VIII: 26]. Имя «Осип», по мнению, Ольги Ивановны, не обладает ни красивым содержанием, ни романной формой. Присвоение имени человеку считается первичным актом осознания и освоения действительности. До момента, когда Ольга Ивановна назвала своего мужа по имени (вспомнила имя), она пребывала в иной плоскости, за пределами скучного мира Дымова, в мире, где все красиво и изящно, сейчас окунувшись в реальный мир.

2. Наделение Дымова «плотию и кровию»: *«Молчаливое, безропотное, непонятное существо, обезличенное своей кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты, глухо страдало где-то там у себя на диване и не жаловалось»* [Чехов, 1977, VIII: 27]. Не случайно использование среднего рода в описании умирающего Дымова: он маргинал, находящийся между жизнью и смертью, обезличенное Ольгой Ивановной существо. Такие качества, как «доброта», «порядочность», «интеллигентность», «честность», в принципе присущие настоящим мужчинам, оценивались ею как «слабость». Страдающий Дымов, прежде не доступный пониманию Ольги Ивановны, оказывается для нее еще менее понятным.

3. Возрождение Дымова, как необыкновенного человека, личности в сознании Ольги Ивановны: *она «быстро оцупала его грудь, лоб и руки. Грудь еще была теплой, но лоб и руки были неприятно холодны. И полу-*

открытые глаза смотрели не на Ольгу Ивановну, а на одеяло» [Чехов, 1977, VIII: 31]. Акт ощупывания может интерпретироваться как акт рождения. На мгновение, в момент соприкосновения тел – умершего Дымова и еще живой Ольги Ивановны, – они по-настоящему становятся одним целым, «единой плотью» – мужем и женой. Не случайно упоминаются Чеховым полуоткрытые в этот момент глаза Дымова. Так, Дымов, умирая физически, обретен Ольгой Ивановной, как дорогой человек, которого тяжело терять.

Н.В. Шнайдер

ВЕСТИМЕНТАРНЫЙ КОД В КОМЕДИИ А.П.ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»: РИФМЫ ПЕРСОНАЖЕЙ

Пьеса «Вишневый сад» содержит богатый материал о костюмах и переодеваниях персонажей, который позволяет по-новому интерпретировать ее. В упоминании костюма или его атрибутов скрыта история жизни, история души. Почти все персонажи расшифровываются в авторских ремарках либо через общее описание костюма, либо через многочисленные детали, раскрывающие их внутреннее состояние⁶⁷. Так, например, упоминание костюма персонажа далеко не первого плана – помещика Симеона-ва-Пищика – подчеркивает его неоднозначность: поддевка – знак опрощения, но при этом она сшита из тонкого сукна; шаровары создают налет «восточности» и в то же время они знак моды.

⁶⁷ *Прим. ред. Г.К.* См. о расшифровке историко-бытового контекста в связи с анализом костюмов персонажей: Кирсанова, 1992: 71-84. Поясняется сочетание несочетаемого в одежде персонажей, в том числе и такой атрибут, как «клетчатые брюки». Кирсановой выделяется такая функция костюма, как самовыражение персонажа.

Упоминание в 1-ом действии костюма вернувшейся из Парижа Раневской создает ауру всеобщего восхищения ею окружающих, приоткрывая их тайную влюбленность в нее:

«Лопухин. *Вы все такая же великолепная.*

Пищик (тяжело дышит). *Даже похорошела... Одетая по-парижскому... пропадай моя телега, все четыре колеса...*» [Чехов, 1978, XIII: 204].

Именно Симеонов-Пищик – уже несколько одичавший барин – не может скрыть своего восторга перед нездешней женщиной. Именно Симеонов-Пищик «спасает» Любовь Андреевну от лекарств, принесенных Яшей, приняв их в себя и запив квасом⁶⁸. Так, жертвенным актом отмечено возвращение Любви Андреевны на родину.

Пальто в календарном цикле. Важной составляющей «костюмной» парадигмы является в пьесе пальто.

Пальто выражает идею аграрного цикла жизни чеховских персонажей. Известно, что при определении сроков и продолжительности времен года русские славяне опирались на действительные природные условия той земли, на которой они живут⁶⁹. Анализируя аграрный хронотоп чеховского дискурса, в частности, эпистолярную прозу, В.Ф. Стенина подчеркивала: «В эпистолярном наследии писателя осмысление собственной жизни соотносится с течением временного цикла» [Стенина, 2006: 8]⁷⁰.

⁶⁸ Прим. ред. Г.К. См. наблюдение И.В.Грачевой об именах в пьесе «Вишневый сад». Имя Симеонова-Пищика – Борис Борисович – «борец за славу» [Грачева, 2004: 19]. В соответствии с логикой автора настоящей статьи имя иронично обыгрывается в поведении персонажа, что и демонстрирует указанный эпизод с лекарствами.

⁶⁹ См. об этом: Шангин, 1986.

⁷⁰ Так, материализованное в обстоятельствах обыденной жизни время обнаруживает способность растягиваться и сужаться. «Удлинение» времени (периода, срока) неизменно связывается с болезнью (часто – с душевной; напр., душевное состояние Раневской). Постоянно сопрово-

Пальто – это не только выражение смены сезона в аграрном цикле, но и пластическое выражение состояния души, настроения героев. Приезд Раневской связан с определенной вестиментарной ситуацией: возвращение в российскую весну коррелирует с надеванием пальто. Так, в авторской ремарке обозначается оппозиция север/юг, Россия/Запад: «*Любовь Андреевна, Аня и Шарлотта Ивановна с собачкой на цепочке, одеты по-дорожному, **Варя в пальто и платке** (выделено нами. – Н.Ш.), Гаев, Симеонов-Пищик, Лопахин, Дуняша с узлом и зонтиком, прислуга с вещами – все идут через комнату*» [Чехов, 1978, XIII: 200]. Обозначен только костюм Вари, которой зябко: «*Как холодно, у меня даже руки заоченели*» [Чехов, 1978, XIII: 199]. Скорее всего, «зябкость» – это состояние души: Варя мучается неустроенностью, неопределенностью отношений с Лопахиным, поэтому к холоду календарному прибавляется внутренний холод, ощущение нестабильности.

Несколько позже в пальто пройдет по саду мимо прохожий «*в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян*» [Чехов, 1978, XIII: 226]. Заблудившийся человек интерпретируется как знак судьбы: этим проходом по сцене отмечено разрушение границ между усадебным и чужим пространством. Но прохожий, оказавшийся почти нищим, просящим тридцать копеек (тридцать сребреников!), вносит мотив оборотничества. Оборотничество про-

ждающая литературную деятельность писателя медицинская практика актуализирует в письмах пустоту бытия, а потому ассоциируется в сознании Чехова с «растяжением» существования во времени. В.Ф.Стенина замечает, что «предельно сжатый и перегруженный событиями период – коррелят счастливого, здорового бытия. Такое восприятие времени обнаруживается в ранних письмах Чехова. «Пустое», «растянутое» время целиком соотносится с болезнью: собственное недомогание или присутствие рядом больного растягивают в сознании временной отрезок, появляется постоянное чувство скуки и тоски. В силу ухудшающегося здоровья писателя подобное ощущение времени типично для поздней переписки» [Стенина, 2006: 8].

хожего обнажает истинную ситуацию: здесь все такие, как он, все почти нищие.

Мотив опоздания в связи с возвращением хозяев усадьбы как мотив не-временности, выкинутости из бытия⁷¹ также реализуется через пальто.

«Дуняша. *Заждались мы...* (Снимает с Ани пальто, шляпу.)

Аня. *Я не спала в дороге четыре ночи... теперь озбла очень*» [Чехов, 1978, XIII: 200].

Мотив холода и жара важны в календарном, аграрном цикле бытия героев. «Холод» и «жар» – это синонимичные понятия в семантике костюмной ситуации пьесы. Во многих текстах Чехова образ огня (инвариант – холод в аграрном миропонимании) принадлежит к числу символов гетерогенного происхождения: в нем сливаются самые разнообразнейшие трактовки⁷². Таким образом, огонь превращается в поливалентный символ, обладающий широким диапазоном смыслов.

⁷¹ *Прим. ред.* В.С. А.Ш Тхостов, представив психоаналитическую интерпретацию личностных патологий чеховских персонажей, приходит к выводу, что феномен остановившегося времени – ключевое переживание основных героев пьесы «Вишневый сад», что, по мнению ученого, является составляющей инфантильно-нарциссической картины мира персонажей: «Очевидные изменения времени, такие как взросление, старость, смерть, вытесняются, герои «забывают» об их существовании, а неизменность, напротив, подчеркивается: сад все такой же... Отсюда та же детская черствость и жестокость, которую демонстрируют столь тонко чувствующие герои: к умершей няне, состарившемуся Фирсу, которого забывают в пустом доме... В их мире не существует ни старости, ни смерти» [Тхостов, 2007: 111].

⁷² Огонь в большинстве мифологических источников обладает очищающим и преобразующим качеством, благодаря чему часто используется в религиозных обрядах. Психологическое значение огня заключено в том, что он отвечает за интенсивность эмоциональных реакций и аффектов. Без накала страстей невозможно дальнейшее развитие и достижение более высокого уровня осознания.

Оппозиция холод / жар напрямую связана с идеей календарного бытия, восходя к древнему пониманию времени⁷³.

Проблема восстановления исконной славянской системы исчисления времени и годового цикла праздников представляется исключительно важной: месяцеслов – это и есть ритм жизни человека и общества⁷⁴. Даты всех древнеславянских праздников связаны с астрономическими, природными и аграрными циклами. Эта мена у Чехова выражена таким образом:

«Дуняша. Вы уехали в великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? Милая моя! (Смеется, целует ее.) Жаждались вас, радость моя, светик... Я скажу вам сейчас, одной минутки не могу утерпеть...»

Аня (вяло). *Опять что-нибудь...»* [Чехов, 1978, XIII: 200].

Ситуация с пальто, которое Дуняша снимает с Ани, имеет символический смысл: переодевание, точнее раздевание, разоблачение как смена ипостаси. Снимая пальто (сбрасывая заграничную оболочку), Аня становится своей, домашней. Поэтому эта сцена и существует в двойном ракурсе: усталость Ани, выраженная в отказном жесте, – отталкивание от глупостей Дуняши, сменяется ощущением радости обретения дома.

Аграрный цикл, обозначенный в пьесе, связан с мифологической логикой.

«Фирс входит; он принес пальто.

⁷³ В чеховском тексте символ огня-льда амбивалентен: огонь связан с разрушительным, деструктивным началом (именно огонь призван сжечь, испепелить воспоминания о былых чувствах и отношениях), но, с другой стороны, огонь очистителен. Процесс сгорания, замерзания, озябания – это попытка, с одной стороны, вернуть, остановить, воссоздать уходящее переживание, но с другой – сознательное желание поправить, расстаться с этим прошлым.

⁷⁴ См. об этом: Соболев, 1999.

Фирс (Гаеву). *Извольте, сударь, надеть, а то сыро.*
Гаев⁷⁵ (надевает пальто). *Надоел ты, брат»* [Чехов, 1978, XIII: 221].

Фирс способен жить в согласии с ритмом мира, с календарной логикой: он чувствует природу, холод и тепло, и, как верный слуга, заботится о беспечном, хотя и немолодом барине.

Лопахин рассматривает аграрное бытие в соответствии со своими коммерческими устремлениями:

«Лопахин. *На дворе октябрь, а солнечно и тихо, как летом. Строиться хорошо.* (Поглядев на часы, в дверь.) *Господа, имейте в виду, до поезда осталось всего сорок шесть минут! Значит, через двадцать минут на станцию ехать. Поторапливайтесь»* [Чехов, 1978, XIII: 243].

Трофимов в пальто входит со двора» [Чехов, 1978, XIII: 243].

В финале герои вновь надевают пальто; цикл замкнулся – весна сменилась осенью:

«Ей (**Раневской** – выделено нами. – Н.Ш.) подают шляпу и пальто» [Чехов, 1978, XIII: 248].

Одевание сопровождается пояснением: будет жить в Париже на деньги от продажи имения, которых хватит ненадолго. Переодевание здесь тоже как смена ипостаси, отторжение себя от сложности и хаотичности русского бытия. Не случайно сразу после этой сцены – плач Шарлотты, оставшейся без места, выброшенной из жизни. Специфичен жест Шарлотты: она берет вещи и баюкает их как

⁷⁵ *Прим. ред. Г.К.* Различная трактовка имени персонажа в различных источниках подчеркивает его неоднозначность. Так, И.В.Грачева расшифровывает его как «гаер», «балаганный шут» [Грачева, 2004: 19]. В.Е. Кайгородова – как «лиственный лес», «крик, шум». Последнее значение обозначает чуждость персонажа саду и запрограммированность финала [Кайгородова, 2004: 251].

ребенка. В этом жесте осознание собственной бесприютности, неприкаянности.

Эти эпизоды прощания рифмуются с другими – с возвращением долгов Симеонова-Пищика, удачно продавшего участок земли с белой глиной англичанам: «Входит Аня, потом Гаев, Шарлотта Ивановна. На Гаеве теплое пальто с башлыком. Сходится прислуга, извозчики. Около вещей хлопочет Епиходов» [Чехов, 1978, XIII: 251].

Весь народный календарь построен на одной-единственной идее – все надо делать вовремя, не торопясь и не затягивая. А в пьесе никто, кроме Фирса не чувствуют ритма мира.

«Лопахин. *Епиходов, мое пальто!*

.....
Лопахин. *Кажется, все.* (Епиходову, надевая пальто.) *Ты же, Епиходов, смотри, чтобы все было в порядке*» [Чехов, 1978, XIII: 252]. Так, бывший мужичок Лопахин командует конторщиком Епиходовым.

Чутье ритма – это способность жить в гармонии с миром. В этом мире есть времена года, которые и выражают идею существования.

Итак, пальто – атрибут аграрного бытия, отмечая приезды и отъезды персонажей, трактуется в связи со способностью жить в раю-саду. Надевание пальто Лопахиным – смена социальной роли, надевание пальто Раневской – разрыв с родиной.

Платье: бело-черная гамма. В дискурсе Чехова существует много устойчивых словосочетаний, в которых составной частью является цвет: черное золото, белая смерть, зеленая тоска, розовые очки, черная полоса – белая полоса и т.д. Часто в таких сочетаниях упоминается белый и черный цвет. Цвет рассматривается как символ: «В одних случаях упоминаемый в произведении цвет является носителем определенного, сложившегося в данной культуре

значения, в других – такое значение он получает внутри конкретной художественной системы» [Фарино, 1991: 383]⁷⁶. Цветовой спектр мира, моделирующийся в чеховских произведениях, обладает устойчивыми смыслами, которые представляют собой определенную парадигму.

Действие пьесы связано с садом, что само по себе должно говорить о многообразии красок. Весенний сад весь в белом, он персонифицирован, и, по мнению ученых, – главный персонаж в этой пьесе.

Сад – это мифологема рая. Рай – место блаженства, там человек всегда с Богом. Но сад амбивалентен: одновременно это и Элизиум, обитель теней [Кайгородова, 2004: 251]⁷⁷.

Белый цвет в пьесе символичен.

«Шарлотта Ивановна в белом платье, очень худая, стянутая, с лорнеткой на поясе проходит через сцену» [Чехов, 1978, XIII: 208]. В фольклорно-мифологической традиции белый цвет – это противоречивый символ, «сочета-

⁷⁶ См. о символике: Собенников, 1989.

⁷⁷ *Прим. ред. Г.К. В.Е. Кайгородова* рассматривает различные смыслы вишни: с нею связано вино – вишневка (отсюда мотив опьянения) и косточки как отравы – цианид (отсюда мотив отравления) [Кайгородова, 2004: 251]. См. также о своеобразии чеховской усадьбы-дачи: Щукин, 2005. См. также: «...дорога, вдоль которой стоят тополя, - это inferнальные указатели потустороннего, где надежда на воскрешение напрасна... Сад – ... это распустье», «дорога на вокзал» [Димитров, 2005: 397]. См. в этой же статье об inferнальном образе смерти: соотносительность Лопухина с апокалиптическим образом зверя, Пищика – с конем, отзвуки имени Лопухина в лопнувшей струне [Димитров, 2005: 397-398]. О наращивании семантики смерти см.: Ишук-Фадеева Н.И. Мифологема сада в последней комедии Чехова и постмодернистской комедии пьесе Н. Искренко «Вишневый сад продан»// Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». М., 2005. С. 413-419. См. наблюдения Т. Сасаки о соотносительности Раневской с вишней, а Лопухина с маком: Сасуки Т. Мак и вишня в «Вишневом саде»// Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». М., 2005. Л.Е. Кройчик увидела в заброшенном кладбище в имени знак нарушения нормальных связей [Кройчик, 1986: 236].

ющий в себе, с одной стороны, свет и жизнь, а с другой – старость, слепоту и смерть» [Жюльен, 1999: 57]⁷⁸.

Не случайно, что белый цвет – это цвет Шарлотты⁷⁹, существование которой призрачно. В своем отрицательном проявлении белый, как и зеленый, – знак смерти. Кроме того, он – знак Луны [Жюльен, 1999: 90]. Также белый цвет – это цвет одежд для брачных церемоний, обрядов инициации (одежды римских весталок) и похоронных ритуалов (цвет саванов). Как контрастный красному – цвету жизни – белый является цветом привидений⁸⁰.

⁷⁸ «Скандинавская богиня смерти Хель, обитающая в ледяном (белом) мире смерти Хель, имеет мертвенно-белое лицо» [Жюльен, 1999: 57].

⁷⁹ *Прим. ред. Г.К.* См. письмо к К.С. Станиславскому от 5 февраля 1903 г., где Чехов сообщает о новой пьесе: «... Называется «Вишневый сад», четыре акта, в первом акте в окно видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях...» [Чехов, 1982, XI П: 142]. Кроме того, очевиден фетовский код: «Ветка цветущих вишен, влезавшая из сада прямо через раскрытое окно» [цит.: Полоцкая, 2003: 478]. См.: Францева Н.В. Поэтика сада в творчестве А.Фета и А.Чехова // А.А.Фет. Проблемы изучения творчества А.Фета. Курск, 1998. См. также о литературном коде: Кошелев, 2005.

⁸⁰ Противопоставление черного и белого цветов еще глубже, оно восходит к Библии или, точнее, к Апокалипсису. Белый – это свет; свет – одна из важнейших категорий чеховской картины мира. В пьесе свет связан напрямую с цветовой палитрой: белый эквивалентен свету. В алхимии «белой дочерью философов» называется белый эликсир – побочный продукт алхимической трансформации, из которого получают серебро и который способствует долгой жизни.

Карман и метаморфозы персонажей⁸¹. Карман – это намек, часть одежды.

Карманные часы – атрибут Дуняши, которая после Вари является распорядительницей и хранительницей очага и ритмов Дома.

Карман превращается в мифологему тени⁸² в соответствии с мифологической логикой, где часть есть целое. Феноменалистическая идея призрачности всего мира в чеховском дискурсе обретает черты тотальности⁸³. Если звук

⁸¹ *Прим. ред. Г.К.* О рифмах персонажей, хотя и без использования этого термина, написал в своей статье И. Лошилов. См. подробнее: Лошилов И. О звуке «лопнувшей струны» в свете эстетики VANITAS. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litera.ru/slova/loshilov/ozvuke.html>. - Загл. с экрана. Фрагменты настоящей статьи был напечатаны: 1) Лошилов И.Е. О звуке лопнувшей струны в свете эстетики Vanitas // Studia Litteraria Polono-Slavica 7: Portret - Akt - Martva natura. Polska Akademia Nauk. Institut Slawistyki, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa, 2002, s. 393-401; Лошилов И.Е. О «Грешнице» А.К. Толстого и звуке «лопнувшей струны» // The Tireless Seeker. Неуморният търсач: Сборникът се посвещава на 30-годишната преподавателска и научноизследователска работа на доц. Д-р Ивайло Петров. Шумен: Издателство «Аксиос», 2005. С. 155-158. Обнаруживая удвоение персонажей (ответ Епиходова на всех: именно с ним входит мотив поврежденных вещей, зеркально отраженных в действиях других персонажей) и метаморфозы вещей (живого в мертвое; вещи в натюрморт), Лошилов показал, как это превращение реализует в пьесе мотив всеобщего разрушения, смерти. И противоположное: шампанское в пьесе, помимо того, что является знаком земной жизни человека, становится еще и знаком жизни, всегда проходящей мимо [Ивлева, 2002, 82-83]. Л.Е. Кройчик вводит термин «двойниковость персонажей» как признак трагикомедии [Кройчик, 1997: 221].

⁸² См. о тени: Маковский, 1996: 332. Маковский указывает, что «тень» может соотноситься с понятием «огонь» (душа).

⁸³ Подобное мировосприятие является симптоматичным для литературы рубежа веков: генетически восходящая к романтической традиции, культура русского Ренессанса максимально проявила и распространила идею маргинальности бытия. Платоновская концепция существования мира как игры теней ноуменального и идеального бытия стано-

– знак первотворения, звуковое пространство до-мира (вначале было Слово), то отзвук (жизнь чеховских героев – это подобие полного, аграрного бытия) лишь тень звука, его трикстер, двойник, подобие. Вечное, подлинное овнешивляется, профанируется, его данность, очевидность сужается до отзвука, отблеска, следовательно, переходит из системы вечного в систему временного. С этой точки зрения «у тени нет бытийствующего отбрасывателя тени» [Фрэзер, 1989: 226]. Люди живут на грани, как тени.

Наиболее остро идею теневого существования воплощает Шарлотта как человек ниоткуда и без возраста⁸⁴.

«Шарлотта (в раздумье). У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мама ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала salto mortale и разные штучки. И когда папаша и мамаша умерли, меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить. Хорошо. Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я - не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. (Достает из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю» [Чехов, 1978, XIII: 215].

Авторская ремарка подчеркивает машинальность действий, в которых не участвует душа.

вится для эпохи «ста игр и мод» основополагающей: «человеческое познание и коммуникация блуждают в неистинном, в сфере теней (или следов), отблесков, отзвуков».

⁸⁴ *Прим. ред. Г.К.* На рифмовку персонажей (без использования этого термина) обратила внимание Н.Е. Разумова, обозначив это явление как «всеприсутствие Шарлотты» [Разумова, 2001: 471-472].

Огурец, вводящий мотив еды⁸⁵, разграничивает существование Шарлоты, обозначая ее «двубытийность». С одной стороны, он – знак «цыганского существования» человека без роду и племени (в этом смысле он соотносится с циркачески-ярмарочным прошлым героини), с другой – это нечто, возвращающее на землю, в этот материальный мир, придающий существованию вещественность.

И в другой сцене, где Шарлотта демонстрирует свои фокусы, вновь фигурирует карман.

«Шарлотта. *Тасуйте теперь колоду. Очень хорошо. Дайте сюда, о мой милый господин Пищик. Ein, zwei, drei. Теперь поищите, она у вас в боковом кармане...*

Пищик (достаёт из бокового кармана карту). *Восьмерка пик, совершенно верно!»* [Чехов, 1978, XIII: 231].

Шарлотта – как фокусница – разрушает границы, разделяющие людей. Проникновение в чужую плоть, однако, не ведет к чуду обнажения чужой души. Да и сама Шарлотта, играя на видимом/невидимом, ничуть не приближается к постижению истины.

Женские персонажи комедии Чехова сближаются, будучи сопряженными в метафорических цепочках. Так, Яша при первом же появлении, обнимая Дуняшу, называет ее «огурчиком». «Огурчик», как вершина аппетитности, сохраняет семантику еды, пожирания.

⁸⁵ *Прим. ред. Г.К.*: См. наблюдение И. Лоцилова: «Огурец, съедаемый на сцене Шарлоттой (завершение процесса отмечено репликой "Кончила. Теперь пойду." [216]), означает не только 'огурец', но и 'поедание', и исчезновение'. (О символике баштанных ['семя-родных' и 'самородных'] см. Фагуно 1988: 136). В контексте монологов о родовой жизни, которые произносят герои комедии (Трофимов, Лопухин), огурец работает еще и как "овеществленная отгадка" энигматических текстов типа Без окон без дверей полна горница людей» [Лоцилов, 2006, эл. версия].

Еще одно упоминание огурцов в речи Фирса, странно реагирующего на принятие Симеоновым-Пищиком лекарства, предназначенного для Любви Андреевны:

«Фирс. *Они были у нас на Святой, полведра огурцов скушали...*» [Чехов, 1978, XIII: 208].

И вновь сохраняется семантика пожирания.

Пожирание сосуществует с просьбами денег взаимности. В ответе на просьбу о деньгах Гаев, в отличие от доброй и сорящей деньгами Раневской, использует поговорку, выражая пренебрежение к просящему: «*Дам я ему, держи карман шире*» [Чехов, 1978, XIII: 211].

Неоднозначность природы Шарлотты выражается в ее переодеваниях⁸⁶. В 1-ом действии она не дает руку поцеловать, наивно опасаясь в дальнейшем более интимных ласк, во 2-ом появляется в старой фуражке с ружьем.

Женское/мужское – в основе метаморфоз Шарлотты, не сознающей своей природы. При этом она не понимает русской тоски, выраженной в непрофессиональном пении:

«Шарлотта. *Ужасно поют эти люди... Фу! Как шакалы*» [Чехов, 1978, XIII: 216].

Диана-охотница Шарлотта испытывает затаенную страсть к неудачнику Епиходову, принимая его со всеми его несуразностями:

⁸⁶ *Прим. ред. Г.К.* См. о Шарлотте: Горячева М.О. Фокусница Шарлотта: в фокусе драматургии начала века// Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». М., 2005. С. 479-491; Ивлиева Т.Г. Образ Шарлотты в комедии Чехова «Вишневый сад»// Драма и театр. Тверь, 2002. Вып. III. С. 110-115; Николаева С.Ю. Гувернантка или клоунесса?// Драма и театр. Тверь, 2002. Вып. III. С. 116-121; Полоцая Э.А. «Кто я, зачем, неизвестно...»// Полоцая Э.А. «Вишневый сад». Жизнь во времени. М., 2003 и др.

«Шарлотта. Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины. Бррр!» [Чехов, 1978, XIII: 216]⁸⁷.

Ружье Шарлотты и револьвер Епиходова⁸⁸, таким образом, рифмуются. При этом высказывания Епиходова⁸⁹, который не может выбрать между жизнью и смертью (самоубийством), сводятся к гадостям: «...гляжу, а у меня на груди страшной величины паук... И тоже квасу возьмишь, чтобы напиться, а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана» [Чехов, 1978, XIII: 216]⁹⁰.

⁸⁷ Шарлотта как тонкая и артистичная натура оценивает людей по их способностям; для нее артистизм равнозначен истине: «Разве Вы можете любить? Хороший человек, но плохой музыкант» [Чехов, 1978, XIII: 231].

⁸⁸ *Прим. ред. Г.К.* См. у И. Лоцилова: «В словах жестокого романа "Что мне до шумного света, что мне друзья и враги..." видится, в свете высказанных соображений, не менее "жестокая" пародия на скепсис Екклезиаста» [Лоцилов, 2006].

⁸⁹ *Прим. ред. Г.К.* См. наблюдения Л.В. Карасева о Епиходове как символу несчастья: прозвище «двадцать два несчастья» разворачивается в сюжете (торги назначены на двадцать второе августа); «лопнувшая струна» как «онтологический порог» («мистические сближения»: до этого звука Епиходов наигрывал на гитаре) [Карасев, 2001:229-230].

⁹⁰ *Прим. ред. Г.К.* См. у И. Лоцилова: «Епиходов уподобляет себя насекомому; этому предшествует паук во сне и "неприличный" таракан, выпитый вместе с квасом; современных рабочих терзают, наряду со смрадом и сыростью, клопы. (В европейской культуре насекомое – "традиционный символ грешника или человека в его земном бытии" [Звездина, 1997: 33]). Живым насекомым с негативной семантикой противопоставлено в реплике Вари "позитивное", но уже в модусе эмблемы: "У тебя брошка вроде как пчелка" [Чехов, 1978, XIII: 201]. Бытовой предмет (украшение) функционирует здесь в качестве эмблемы, указывая путь к несравненно более глубокому тотемическому пласту чеховской комедии. Синтаксис, воспроизводящий спонтанность реплики, заметно "выделяет" ее из общего тона речевой деятельности в I действии, предвосхищая эмоциональный "взрыв" прославленного лопухинского монолога» [Лоцилов, 2006].

Именно странное одеяние Шарлотты за сценой, придает этому эпизоду, в котором персонажи узнают о продаже сада, двойное звучание:

«В зале фигура в сером цилиндре и в клетчатых панталонах⁹¹ машет руками и прыгает...» [Чехов, 1978, XIII: 237]. Это карнавальность, которая предвещает падение Дома.

Карман появляется в самые трагические, пограничные моменты бытия.

«Раневская. *Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше!* (Достает из кармана телеграмму.) *Получила сегодня из Парижа... Просит прощения, умоляет вернуться...* (Рвет телеграмму.) *Словно где-то музыка.* (Прислушивается.)» [Чехов, 1978, XIII: 220]. Жесты сопровождаются прислушиванием к дали. Услышанная Раневской музыка – предвестие будущего прощения и расставания, но это пока еще не осознано самой Любовью Андреевной. Этот звук позже будет подкреплен звуком оборванной струны. Позже Петя подберет выпавшую из кармана Раневской телеграмму и бросит ей резкие слова: «*Простите за откровенность бога ради: ведь он ободрал Вас!*» [Чехов, 1978, XIII: 234].

Карман – это знак другого мира; являясь частью костюма, он выражает мотив тайна, игры, тонкости потаенных струн души.

«**Недотепы**» и их сапоги, башмаки, калоши. Важной составляющей парадигмы костюма, реализованной в пьесе Чехова «Вишневый сад», становится обувь. Так, например, Лопухин характеризуется как сноб (из грязи в князи) через желтые башмаки.

«Лопухин. *Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, де-*

⁹¹ Ср. с клетчатыми брюками Тригорина: Кирсанова, 2004: 72.

нег много, а ежели подумать и разобратся, то мужик мужиком... (Перелистывает книгу.) *Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул*» [Чехов, 1978, XIII: 198].

Странный цвет башмаков неоднозначен. С одной стороны, это цвет эпатажа (вроде желтой кофты Маяковского в недалеком будущем), демонстрации своего нового положения, цвет выпячивания, выставления. С другой – выражение безвкусицы, иронический цвет, авторский намек, снижающий Лопехина. Раздражающее и смешное значение цвета чувствует сам Лопехин, выражая иронию в опоре на поговорку. Кроме того, башмаки соотносятся с книгой, создавая оппозицию: башмаки как предельно телесное (одевание ног), соприкасающееся с землей, и книга как вершина духовности⁹².

Иронично представлен и Епиходов⁹³ – двойник Лопехина.

«Епиходов (поднимает букет). Вот садовник прислал, говорит, в столовой поставить. (Отдает Дуняше букет.)

Епиходов. И квасу мне принесешь. Сейчас утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету. Не могу одобрить нашего климата. (Вздыхает.) Не могу. Наш климат не может способствовать в самый раз. Вот, Ермо-

⁹² *Прим. ред. Г.К.:* Имя Ермолай восходит к Гермесу. См. об этом: Грачева, 2004: 19. Продолжая наблюдения автора настоящей статьи, заметим, что Гермес был охранителем дорог, границ, ворот. В этом смысле Лопехин вполне оправдывает свое имя. Кроме того, он обладатель «амбросийных» золотых крылатых сандалий и золотого жезла: «...Гермес выполняет одну из своих древнейших функций проводника душ в Аид, «психопомпа» или помощника на пути в царство мертвых» [МНМ, 1998, I: 292], «...Гермес насылает на людей сны с помощью своего жезла» [МНМ, 1998, I: 292].

⁹³ *Прим. ред. Г.К.:* О другой трактовке рифмующихся персонажей см.: Ташлыков С.А. «...Симон, называемый Петром...» – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.slovo.isu.ru/simon.htm>. – Загл. с экрана.

лай Алексеич, позвольте вам присовокупить, купил я себе третьего дня сапоги, а они, смею вас уверить, скрипят так, что нет никакой возможности. Чем бы смазать?» [Чехов, 1978, XIII: 198].

С одной стороны, букет, цветущая вишня, с другой – квас, скрипящие сапоги, и все вместе создают атмосферу ожидания чего-то, праздника. Ожидаемая новизна связана еще и с предложением, сделанным Епиходовым до этого Дуняше.

Разговор о климате логично перерастает в разговор о сапогах – обуви, согласующейся с таким климатом. Скрипящие сапоги – обувь недотепы, который и обуви нормальной приобрести не может. «Двадцать два несчастья» – лейтмотив Епиходова, у которого даже обувь несуразна, неудобна. Скрип – звук, не дающий возможности появляться в приличном обществе. Наряду со скрипом натывание на стул – как бы подтверждение имени-прозвища.

Растерянность героев, которые живут на грани бытия, которые не способны обрести себя, выражается в мотиве калош.

В сцене проводов Раневской Трофимов постоянно ищет калоши. Петя, сосредоточенно⁹⁴ и по-деловому дает советы Лопахину. Утраченные калоши создают подтекст.

«Трофимов. Мне кажется, ехать уже пора. Лошадки поданы. Черт его знает, где мои калоши. Пропали. (В дверь.) Аня, нет моих калош! Не нашел!

Трофимов. Придумай что-нибудь поновее. Это старо и плоско (Ищет калоши.) Знаешь, мы, пожалуйста, не увидимся больше, так вот позволь мне дать тебе на прощанье один совет: не размахивай руками! Отвыкни от

⁹⁴ Упоминаются деньги, полученные Петей за перевод, лежащие у него кармане. Опять карман, в котором случайно оказываются деньги, позволяющие содержать себя прилично.

этой привычки – размахивать» [Чехов, 1978, XIII: 243 - 244].

Поиск калош – это, с одной стороны, попытка исправить собственную недотепость, растерянность. С другой – скрыть неловкость, связанную с прощанием. Именно калоши – как знак материального мира – высвечивают непрочность положения героя, его уязвимость.

Внутреннее смятенное состояние Трофимова выражается в одновременном обретении и утрате.

«Трофимов. Есть. Благодарю вас. Я за перевод получил. Вот они тут, в кармане. (Тревожно.) А калош моих нет!

Варя (из другой комнаты). *Возьмите вашу гадость!* (Выбрасывает на сцену пару резиновых калош.)

Трофимов. *Что же вы сердитесь, Варя? Гм... Да это не мои калоши!*

Варя. *Петя, вот они, ваши калоши, возле чемодана. (Со слезами.) И какие они у вас грязные, старые...*

Трофимов (надевая калоши). *Идем, господа!..»* [Чехов, 1978, XIII: 252].

В оппозиции свое / чужое калоши обнажают отношения между персонажами. В Варином пренебрежении («гадость») – комплекс переживаний: и зависть к чужому счастью, и «мечь» Пете, уводящему Аню из имения. Слезы - обнажение искреннего чувства к нечужому человеку. «Грязные, старые» – это уже сочувствие. Но в этом и выражение авторского отношения, обнажающего скрытые драмы персонажей в подводном течении.

Обретенные калоши меняют поведение персонажа: именно Петя возглавляет шествие⁹⁵.

⁹⁵ Прим. ред. Г.К. См. в статье И.В.Грачевой, где Петя осмысливается как «бессребреник», «скиталец» и соотносится с князем Мышкиным: Грачева, 2004: 20.

Предел «костюмности» – последняя сцена. Итогом болезненного бытия, потери и расставания являются слова Фирса.

«Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухо стук по дереву, звучащий одиноко и грустно. Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен» [Чехов, 1978, XIII: 253].

Фирс, существующий в прошлом времени, всегда при параде: белая жилетка и белые перчатки⁹⁶. Эти перчатки он надевает при возвращении Любове Андреевны. Костюм, таким образом, двусмыслен: он как выражение верности господам и в то же время беспамятства (он застыл в прошлом времени).

«Фирс (подходит к двери, трогает за ручку). *Заперто. Уехали...* (Садится на диван.) *Про меня забыли... Ничего... я тут посижу...* А Леонид Андреевич небось шубы не надел, в пальто поехал... (Озабоченно вздыхает.) *Я-то не поглядел...* Молодо-зелено! (Бормочет что-то, чего, понять нельзя.) *Жизнь-то прошла, словно и не жил.* (Ложится.) *Я полежу...* Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... ты... недотёпа!.. (Лежит неподвижно.)» [Чехов, 1978, XIII: 253 - 254].

В отчужденном мире герой пытается осознать самого себя через костюм, причем этот костюм является также проекцией героя. Попытки идентификации человека в мире завершаются трагически.

⁹⁶ Прим. ред. Г.К. См. трактовку образа Фирса через декодирование имени: «Фирс (греч.) – легкий жезл, увитый плющом и виноградными листьями... Согласно преданиям, этот жезл носили во время праздничных процессий, а после праздника сжигали и выбрасывали» [Кузичева, 2005: 64].

АРХЕТИПЫ

В.Ф. Стенина

«БОЛЬНИЧНЫЙ» ТЕКСТ В ЧЕХОВСКОЙ ПРОЗЕ⁹⁷

Болезнь, обладающая многообразием смыслов, в чеховской картине мира является центральной категорией, организующей текст. Не сводимая только к физиологическим процессам болезнь в настоящее время осмысливается как семиотическая система⁹⁸, приобретающая в прозе писа-

⁹⁷ См.: Никитин М.П. Чехов как изобразитель больной души // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в.: Антология. / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб., 2002. С. 599–613; Рейфилд Д.П. Мифология туберкулеза, или болезни, о которых не принято говорить правду // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 44-50; Строев А. Писатель: мнимый больной или лекарь поневоле? // Новое литературное обозрение. 2004. №5. С. 89-98; кроме того, о врачах и болезнях см.: Фарино Е. Чем и зачем писатели болеют и лечат своих персонажей? // Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. Warszawa, 2001. С. 485 – 493; Чавдарова Д., Стоименова Б. Тема болезни в европейской литературе (предварительный обзор) // Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. Warszawa, 2001. С. 205-215.

⁹⁸ Сегодня в разных областях научного знания обнаруживается понимание болезни как знакового процесса, который сакрализуется не только его участниками, но и окружающими людьми. Мифологизация процесса болезни-лечения берет свое начало в первобытном обществе и сознании первобытного человека, на что неоднократно указывали исследователи (Дж. Фрэнгер, Э. Тайлор, Л. Леви-Брюль и др.). На современном этапе развития человека процесс болезни-лечения все более мифологизируется, что становится главной составляющей лечения современных целителей, экстрасенсов. В психологии и медицине этот феномен все чаще становится предметом исследования (А.Ш. Тхостов, А.В. Квасенко, Ю.Г.Зубарев). Литературоведение также не стало исключением: подобные исследования ведутся в рамках структурно-семиотического метода и мифопоэтического подхода (Е. Фарино, Д.Чавдарова, С.А.Гончаров, О.М. Гончарова, Г.П. Козубовская и др.). Тем более что в силу непостижимой до конца и сегодня сущности болезни

теля сакральный характер в силу уникальности его биографической ситуации. Чехов предстает одновременно в нескольких ипостасях – врач, больной, писатель. Пребывание между этими полюсами и создает своеобразную чеховскую оптику: видение бытия через призму «докторского» и «больного» субъектов, являющихся обладателями «тайного знания». В результате и больница как место болезни/лечения больных сакрализуется в прозе писателя.

В рассказе *«Беглец»* (1887) репрезентация больничного пространства становится ядром повествования.

Центральный персонаж рассказа – Пашка, мальчик семи лет, которого мать привела в больницу, и все происходящее подается через Пашкино сознание, поэтому больница, незнакомое крестьянскому мальчику место, представляется в тексте местом на краю земли, куда он *«шел с матерью под дождем то по скошенному полю, то по лесным тропинкам, где к его сапогам липли желтые листья, шел до тех пор, пока не рассвело»* [Чехов, 1976, VI: 346]. Поход в лечебницу приобретает черты путешествия в тридевятое царство.

Повествование, посвященное посещению больницы, начинается со слов: *«Это была длинная процедура»* [Чехов, 1976, VI: 346]. Здесь авторская точка зрения (использование врачебного термина процедура) сливается с Пашкиным восприятием происходящего. Кроме того, длительность путешествия в больницу обуславливается суточным циклом.

В изображении больничных помещений соседство просторечных народных названий домашних комнат с их медицинскими наименованиями – также результат слияния восприятий: *«Когда сени мало-помалу битком набились*

(причины возникновения и излечения, последствия) в художественной литературе предметом авторского внимания часто становятся недуг человека и непосредственно лечащие его врачи, либо «больной» мир и пребывание в нем человека.

народом, стиснутый Пашка припал лицом к чьему-то тулупу, от которого сильно пахло соленой рыбой, и вздремнул. Но вот щелкнула задвижка, дверь распахнулась, и Пашка с матерью вошел в приемную» (подчеркнуто нами – В.С.) [Чехов, 1976, VI: 346]. Больница, неведомое до этого заведение, воспринимается Пашкой посредством привычных понятий (сени), а деревенская изба, модифицированная в медицинский пункт, мыслится его работниками как лечебное учреждение, поэтому появляется медицинское название помещений (приемная). Однако лечебное пространство оказывается примитивно оснащенной крестьянской больницей. В этом же ключе интерпретируется и фигура доктора, который появляется в приемной «в белом фартуке и подпоясанный полотенцем» [Чехов, 1976, VI: 346]. Его ленивые действия, манера говорить, свидетельствующая о пренебрежительном отношении к больным, не соответствуют требованиям, предъявляемым писателем к медицинскому работнику, вызывая сомнение в профессионализме земского доктора.

В произведениях писателя процесс болезни трактуется как «межа» между реальным и запредельным мирами, поэтому больница приобретает в чеховском тексте черты маргинального пространства - на грани жизни и смерти. Поход в лечебницу и пребывание там реализуют ситуацию путешествия в мир иной; на это указывает переодевание в новое бельё, чистое платье: «*Пашка разделся и не без удовольствия стал облачатся в новое платье*» [Чехов, VI: 349]. Облачение в новое чистое платье интерпретируемое в соответствии с фольклорно-мифологической традицией как подготовка к смерти: так, в похоронных обрядах древних людей переодевание усопшего в новое платье означало приготовление его к встрече с миром мертвых. Замена собственного платья на больничное одеяние – пластическое оформление в тексте ситуации смены статуса,

маркирующей переход пациента больницы в мир мертвых⁹⁹. В итоге лечение в маргинальном пространстве больницы сакрализуется и приобретает обрядовый характер.

Обещанную доктором операцию на Пашкиной руке замещает в тексте подробно описанный процесс поедания больничной пищи, соотносимый с пиршеством по количеству подаваемых блюд и небывалых для крестьянского мальчика кушаний. Пища, обнаруживающая в тексте пиршественные коннотации, маркирует в тексте ритуал жертвоприношения, который представляется у некоторых народов в виде роскошного праздника¹⁰⁰.

Сакральный характер пиршеству придает в тексте особая значимость порядка поедания кушаний и нежела-

⁹⁹ В эпистолярной прозе писателя репрезентация пространства больницы также сохраняет семантику запредельного мира. Попав в больницу после приступа 1897, разделившего его жизнь на «до» и «после», Чехов пишет: «[...] у меня пошла кровь по-настоящему; доктора заарестовали меня и засадили в темницу, сиречь в клиники [...] Ко мне никого не пускают [...]» [Чехов, 1976, II, VI: 316]. Докторский взгляд совмещается с народными представлениями о больнице как жутком месте, куда добровольно не попадают, тем самым реализуется ситуация изоляции больного от общества и лишения его социального статуса. Данное определение в чеховском тексте больничного пространства соотносит его с царством мертвых, а пациентов клиники – с усопшими, провожая которых в иной мир совершают обряды.

¹⁰⁰ В мире язычников обряд жертвоприношения, призванный поклониться божеству, представляет собой также ритуал подношения съестных припасов к подножию его статуи. В данном случае язычник, задабривая божество, предполагал приносимую еду объектом пиршества своего идола. Подробнее сведения о древних языческих ритуалах, собранные в трудах религиоведов и этнологов (Д. Фрэзер, Э. Тайлор, К. Леви-Строс). Если учитывать этот вариант обряда, то становится очевидной «наоборотная» реализация в тексте обряда жертвоприношения: образ Пашки, которому подносят разные блюда, сближается с языческим божеством на основании общности позиций в ритуальном пиршестве, а процесс поедания кушаний, замещающий лечение в больничном маргинальном пространстве, маркирует в тексте ситуацию перехода в мир мертвых.

тельность его нарушения: *«Остался только кусок хлеба. Невкусно было есть один хлеб без приправы, но делать было нечего. Пашка подумал и съел хлеб [...] – Ну, зачем сожрал? – сказала укоризненно сиделка. – А с чем жаркое есть будешь? Она вышла и принесла новый кусок хлеба [...] Сиделка принесла чай и побранила Пашку за то, что он не оставил себе хлеба к чаю [...]»* [Чехов, 1975, VI: 349-350]. Таким образом, процесс поедания пищи, имеющий строгую организацию и приобретающий ритуальный характер, атрибутирует в тексте (наряду с ситуацией облачения в больничную одежду) новый статус героя как пациента, обитателя больничного пространства.

Пациенты больницы, носители маргинального пространства, обнаруживают черты хтонических существ, а приобретенные в процессе развития недуга физические отклонения отсылают к телесным аномалиям, присущим представителям потустороннего мира: *«Раз только, когда в приемную, подпрыгивая на одной ноге, вошел какой-то парень, Пашке самому захотелось также попрыгать; он толкнул мать под локоть, прыснул в рукав и сказал: – Мама, гляди: воробей!»* [Чехов, 1975, VI: 346]. «Необычность ног» и «хромота» (традиционные знаки бесовской сущности персонажа) – архетипичные для прозы Чехова признаки демоничности, оборотничества. Очевидна в данном контексте и Пашкина номинация больного, которая актуализирует в тексте традиционный в славянской мифологии мотив распознавания пришельца из потустороннего мира по его птичьим лапам¹⁰¹. Недуг, в результате которого мать привела мальчика в больницу, выявляет в тексте аномальность его руки, что также сближает фигуру Пашки,

¹⁰¹ Об аномальности внешнего вида хтонических существ см.: Виноградова Л.Н. Телесные аномалии и совершенная красота как признаки демонического и сакрального // Традиционная культура. 2004. №2. С. 18-26.

ставшего обитателем маргинального пространства, с представителями потустороннего мира.

В чеховском тексте больница, зона мертвого пространства, обладает мифическими свойствами. Пациенты, попадающие в маргинальное место, приобретающего черты потустороннего мира, получают статус его представителей. В данном ключе прочитывается и острое желание Пашки попрыгать вслед за хромым парнем, что придает образу мальчика «оборотнические» характеристики.

Недуги пациентов клиники, выраженные в физических аномалиях, реализует в тексте набор внешних атрибутов, сообщающих демоничность его носителям: *«...это был высокий, крайне исхудалый мужик с угрюмым волосатым лицом; он сидел на кровати и все время, как маятник, кивал головой и махал правой рукой [...], но когда он взгляделся в лицо мужика, ему стало жутко, и он понял, что этот мужик нестерпимо болен»* [Чехов, 1976, VI: 350].

Природа за окном – продолжение больного маргинального пространства: *«[...] приходил еще раз фельдшер и принимался будить Михайлу; за окнами посинело, в палатах зажглись огни [...]*» [Чехов, 1976, VI: 351]. Сумерки – маргинальное время суток – рифмуются с окоченевшим «не вовремя» Михайлы, а смена времени суток, несет покойницкие коннотации и обнаруживает переход суток в иную фазу, что также актуализирует в повествовании образ умершего Михайлы.

Доктор, участник процесса лечения, интерпретируется в данном контексте как маргинальная фигура, представитель двух миров. Он - исполнитель обрядов, проводник больных в царство мертвых. Неслучайны уговоры доктора оставить мальчика в больнице: *«Пусть мать едет, а мы с тобой, брат, тут останемся. У меня брат хорошо, разлюли малина! Мы с тобой Пашка, вот как*

управимся, чижей пойдем ловить, я тебе лисицу покажу!» [Чехов, 1976, VI: 348]. Обещанные доктором чижи, лисица и впоследствии поход на ярмарку реализуют в тексте архетипическую ситуацию искушения чертом.

Кроме того, определение больничного пространства фольклорным оборотом – также знак оборотничества его представителя: «разлюли малина» – производное от «ой люли-люли», рефренного элемента устных народных лирических или колыбельных песен. Трансформированный фольклорный элемент, призванный, в первом случае добавить лирическую нотку в песню, а во втором – убаюкать младенца, используется доктором для усыпления сознания и имплицитно репрезентирует в тексте ситуацию демонического соблазнения. В данном ключе прочитывается оживление и радость лекаря, лениво исполняющего процедуру приема, по поводу нового пациента: «– *Остается, остается! – весело закричал доктор. – И толковать нечего! Я ему живую лисицу покажу! Поедем на ярмарку леденцы покупать»* [Чехов, 1976, VI: 348]. Лисица¹⁰², не раз вспоминаясь мальчиком в ожидании доктора, – аллегорический образ, имплицитно сближающий фигуру доктора с чертом по принципу «заморачивания», «обманывания», «уловления» душ.

В контексте этих представлений прочитывается малопонятная сначала беседа Пашки с непосвященным в обещания доктора пациентом клиники:

«– *Дед, а где лисица?*

– *Какая лисица?*

– *Живая.*

– *Где ж ей быть? В лесу!»* [Чехов, 1976, VI: 351].

¹⁰² Здесь известный фольклорно-мифологический образ лисицы соответствует библейскому представлению о ней как символе лукавства и предательства человеческой природы. Достаточно вспомнить Христово сравнение с «лисицей» лукавого и кровожадного царя Ирода [Лука XIII, 32].

Диалог о местонахождении лисицы, с одной стороны, раскрывает обман доктора, с другой – обыгрывает в тексте библейский текст («Пророки твои, Израиль, как лисицы в развалинах» [Иезекииль XIII, 4]), продолжая архетипический образ лукавого «ловца душ».

Поведение доктора на «приемке» также принимает ритуальный характер: *«Доктор закурил папироску. Пока папироска дымила, он запекал бабу и покачивал головой в такт песни, которую напевал мысленно, и все думал о чем-то. Голый Пашка стоял перед ним, слушал и глядел на дым»* [Чехов, 1976, VI: 348]. Напевание, хотя и мысленное, и покачивание головой в такт – знаки обрядовых плясок; «дым» маркирует в тексте ситуацию обкуривания как элемента общего обрядового действия. Врачевание доктора сводится в рассказе к приему-ритуалу и к больничному пиршеству, несущему в тексте обрядовые коннотации. Лекарь, выступающий в роли субъекта процесса, соотносится с шаманом, атрибутика которого призвана имитировать процесс лечения.

Подобно тому, как мир язычников двоятся в абсолютной полярности, «болезнь», являясь границей между двумя мирами, представляется в чеховском тексте испытанием, членищим жизнь страдающего на «до» и «после». Таким образом, поход в больницу соотносится с обрядом посвящения, пережив который, человек приобретает новые знания и переходит в иной статус.

Становится очевидным, что «приемка» доктора в больнице несет в тексте «посвятительные» коннотации: *«Доктор сидел у себя в комнатке и выкликал больных по очереди. То и дело из комнатки слышались пронзительные вопли, детский плач и сердитые возгласы доктора [...]»* [Чехов, 1976, VI: 347]. Обряд инициации в языческом мире представлял процедуру испытания на смелость и мужество с обязательной проверкой болью. Доктор, врачуя пациен-

тов, причиняет нередко пациентам физическую боль, в результате чего его фигура, ассоциируясь в сознании больного с устрашающим существом, вызывает ужас и страх: *«Настала очередь Пашки [...] Мать обомлела, точно не ждала этого вызова, и взяв Пашку за руку повела его в комнатку»* [Чехов, 1976, VI: 347]. Все, что имеет отношение к фигуре доктора и его деятельности, из-за невозможности передать пережитые чувства приобретает ореол таинственности, сообщающий ужас объекту процесса.

Логично, что, являясь участником посвятельного обряда, Пашка, попав в маргинальное пространство больницы, *«узнал, что зовут его не Пашкой, а Павлом Галактионовым, что ему семь лет, что он неграмотен и болен с самой пасхи»* [Чехов, 1976, VI: 346]. Будучи в роли иницируемого, Пашка приобретает новые знания, в результате чего, он получает другое имя, маркирующее переход в другой статус. Посвятельные обряды древних племен в своей основе являлись пластическим оформлением перехода юноши в зрелого мужчину, приобретением прав и привилегий взрослого мужчины. В этом ключе интерпретируется и полученное в итоге похода в больницу новое (полное) имя Пашки, атрибутирующее в тексте смену статуса.

Нужно отметить, что с развитием сюжета окружение Павла получает «оборотнические» характеристики: *«[...] Пашка протянул к знакомому лицу руки, хотел крикнуть, но неведомая сила сжала его дыхание, ударила по ногам; он покачнулся и без чувств повалился на ступени.*

Когда он пришел в себя [...], очень знакомый голос, обещавший вчера ярмарку, чижей, лисицу, говорил возле него [...]» [Чехов, 1976, VI: 352]. Фигура доктора в финале рассказа открыто номинируется в тексте неведомой силой. В фольклорно-мифологической традиции неведомая сила является знаком потустороннего пространства, которая на рассвете трансформируется в дематериализованную суб-

станцию. Дематериализованная субстанция, воспринимаемая сознанием Пашки, обладает «знакомым голосом». Пациенты больничного пространства также приобретают демонические черты: *«Пашка, не разбирая дверей, бросился в палату оспенных, оттуда в коридор, из коридора влетел в большую комнату, где лежали и сидели на кроватях чудовища с длинными волосами и со старушечьими лицами»* [Чехов, 1976, VI: 352]. Окружающие Пашку как субъекта обрядового действия женщины – пластически реализованный в рассказе архетипический образ смерти, маркирующий в тексте столкновение героя с мертвым пространством. Закономерен в этом контексте ужас Пашки по поводу происходящих событий.

Семантику потустороннего, запредельного мира царства мертвых сообщает маргинальному пространству клиники соседство с кладбищем: *«[...] постояв немного и подумав, он бросился назад к больнице, обежал ее и опять остановился в нерешимости: за больничным корпусом белели могильные кресты»* [Чехов, 1976, VI: 352]. Указание на сопредельность больничной и могильной территорий актуализирует в финале рассказа ситуацию якобы неуместной (по замечанию фельдшеров) смерти Михайлы в палате клиники, метафорически уподобляя больницу «фабрике смерти».

В результате уплотнения к концу повествования демонических смыслов и свершившейся смены статусов Пашки как объекта процесса лечения¹⁰³ (больной → пациент больницы → участник ритуала → хтоническое существо) становится очевидна невозможность предпринятого им побега из маргинального пространства больницы. Блуждание Пашки вокруг корпуса клиники, замещающее целенаправленное движение, интерпретируется в данном контексте как демоническое кружение, источником кото-

¹⁰³ Читаем: обрядового действия – В.С.

рого предполагается «неведомая сила», представленная в рассказе *«знакомым голосом, обещавшим вчера ярмарку, чужей и лисицу»*.

В рассказе «Беглец» еще обнаруживается ранняя манера повествования писателя, когда за комичностью ситуации и языковой игрой обнаруживается подводное течение, определяющее авторскую позицию, а за смехом скрываются злободневные проблемы. В центре внимания раннего Чехова не столько физическое страдание человека (изменения в результате пережитого испытания пациента/мира/общества), сколько медицинская атрибутика: псевдонаучный язык, процесс лечения, приобретающий статус обряда, инструменты и т.д. – детали, создающие врачебную атмосферу и призванные придать авторитетность псевдо-доктору и псевдо-больнице (жилому дому).

В рассказах *«Неприятность»* (1888), *«Палата №6»* (1892), написанных уже в другой манере, ситуация болезни-лечения перестает быть центром повествования, а становится лишь удобным фоном для постановки философских проблем, что, на наш взгляд, связано с драматизацией сюжета зрелых чеховских рассказов¹⁰⁴.

Для зрелой чеховской прозы актуален мотив усталости от ненавистной профессии доктора, предъявляющей высокие требования к врачу и возлагающей круг обязанностей, выполнение которых вызывает у лекарей постоянное мучение. В результате, в этих рассказах жизнь, навязанная изматывающей силы профессией, воспринимается персонажами-докторами как утомительный труд. Именно таков земский врач Григорий Иванович Овчинников (*«Неприятность»*).

¹⁰⁴Об изменившейся манере повествования А. Чехова в конце 80-х – начале 90-х писали многие исследователи, используя различные термины (А.П. Чудаков, В.Б. Катаев, И.Н. Сухих). О драматизме как «эстетической доминанте зрелого творчества Чехова» в работе В.И. Тюпы [Тюпа, 1989: 79].

Доктор оказывается заложником ситуации: с одной стороны, пьянство и наглость фельдшера Михаила Захаровича, уверенного в безнаказанности, с другой – мягкость доктора и унижительное положение земского врача. Вызванный к мировому судье Григорий Иванович замечает: *«Вы тут сидите и думаете, что в больнице я у себя хозяин и делаю все, что хочу! [...] Что я могу сделать, если земство ставит нас, врачей, ни в грош, если оно на каждом шагу бросает нам под ноги поленья?»* [Чехов, 1977, VII: 153]. Символичен эпизод с комаром, укусившим при разборе «больничного скандала» судью в грудь: *«мировой грациозным манием руки поймал [комара – В.С.], внимательно оглядел его со всех сторон и выпустил»* [Чехов, 1977, VII: 153]. Эпизод с комаром предваряет разговор судьи с доктором, опережая финал рассказа, ничего не меняющего в жизни земского врача и фельдшера. Так, комар соотносится с фигурой доктора Овчинникова, который в итоге чувствует вину *«за слова, которые он говорил этим людям»* [Чехов, 1977, VII: 153].

Желая доказать свою правоту и отстоять собственную позицию, доктор рассуждает о пределе человеческих возможностей и замечает: *«Поймите, что у меня не проволок, а нервы. Я такой же человек, как и вы»* [Чехов, 1977, VII: 154]¹⁰⁵. Усиление усталости и нарастание злости зем-

¹⁰⁵ В произведениях писателя врачи, пытаясь сообщить о тяжелых медицинских обязанностях, физически невыполнимых одним человеком, высказывают валентные по значению фразы: *«Это даже бессовестно с вашей стороны. Я сегодня в седьмом часу лег, а вы черт знает из-за чего будите!»* (*«Отрава»*, 1886, [Чехов, 1976, V: 9]); *«Словно мы не люди, словно наш труд не труд»* (*«Месть женщины»*, 1884). В рассказе *«Неосторожность»* (1887) слова провизора, возмущенного ночным посещением клиента, являются почти точным повторением мысли Овчинникова: *«[...] по-вашему, мы не люди и в нас нервы должны быть, как веревка»*. Если в более ранних рассказах подобные мысли в контексте повествования позволяют усомниться «нормальности», «человекоподобности» врачей, то в зрелой чеховской про-

ского врача на фельдшера и остальных помощников обозначается в сцене приема больных: «*Доктор вскрыл на багровой руке два гнойника и наложил повязку, потом отправился в женскую половину, где сделал одной бабе операцию в глазу [...], после пришел старик с дурной болезнью, потом баба с тремя ребятами в чесотке, и работа закипела*» [Чехов, 1977, VII: 146-147]. Прием каждого пациента сопровождается рассуждениями Григория Ивановича о «больничном скандале», и с появлением нового больного его раздражение растет. Гнойник, который удаляет доктор, – пластическое оформление в тексте его недовольства. Противоречивость ситуации в том, что Григорий Иванович, свободно удаляющий нарыв на теле, оказывается беспомощным перед психологическими и бытовыми проблемами.

В рассказе «*Неприятности*» автор продолжает репрезентацию больничного локуса, обладающего в прозе писателя набором признаков. Здесь так же, как и в рассказе «*Беглец*», появляется образ примитивно оснащенной земской больницы, где медицинские атрибуты соседствуют предметами повседневной жизни. Замечание о форме земского врача («*Он опять надел фартук, подпоясался полотенцем и пошел в больницу*» [Чехов, 1977, VII: 146]) вводит тему убогости провинциальных больниц и их медиков (вместо халата, формы – фартук и полотенце). Описание больничной одежды Григория Ивановича – копия «медицинского» наряда безымянного доктора из рассказа «*Беглец*» (ср.: «*через приемную прошел доктор в белом фартуке и подпоясанный полотенцем*» [Чехов, 1976, VI: 346]). Однако если в более раннем произведении пространство больницы – не только место действия, но и магический ло-

зе при усилении драматизма обостряется тема крайнего утомления доктора, с одной стороны, и непонимания окружающими особой тяжести его труда – с другой.

кус, наделяющий аномальными свойствами своих обитателей, то в рассказе «Неприятность» лечебница становится удобным фоном развития истории.

«*Палата №6*» (1892)¹⁰⁶ продолжает «больничный» текст писателя и репрезентирует пространство лечебницы, обнаруживая заявленные ранее в произведениях и эпистолярной прозе архетипические мотивы. Больничное пространство здесь представлено «*небольшим флигелем, окруженным целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли. Крыша на нем ржавая, труба наполовину обвалилась, ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой, а от штука-турки остались одни только следы*» [Чехов, 1977, VIII: 72]. Как и в других рассказах, в «Палате №6» описание больничного локуса обнаруживает убогость и запущенность, однако здесь использование медицинских атрибутов при воссоздании пространства лечебницы сводится до минимума: корпус становится флигелем, приемная – сенями, сторож Никита заменяет медицинского работника и уподобляется «степной собаке».

Если в рассказе «Беглец» жилой дом наделяется атрибутами приемного помещения и только претендует на звание медицинского учреждения, то здесь обнаруживается обратный процесс: «одомашнивание» лечебного пространства, изолирующего больных. Логично в данном контексте авторское сравнение «лечебного» учреждения со зверинцем, где «*воняет кислою капустой, фитильною гарью, клопами и аммиаком*» [Чехов, 1977, VIII: 73]. Это определяет статус больницы в обществе, «маскирующем» лечебное учреждение, скрывающем его от глаз «здоровых» людей. Тем более, что наличие «*серого больничного забо-*

¹⁰⁶ См.: Лапушин Р.Е. Трагический герой в «Палате № 6» (от невольной вины к совести) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 60–66.

ра с звездами», «обращенными остриями кверху» [Чехов, 1977, VIII: 72], соотносит больницу с тюремным пространством, а ее обитателей – с заключенными. Данное сближение характерно для творчества писателя: больница как тюрьма/темница – архетипический мотив в чеховском художественном мире.

Становится очевидной причина «заключения» сумасшедших больных и закономерен характер их лечения, суть которого – в отсутствии какого-либо врачевания. Палата-флигель существует для изоляции сумасшедших пациентов и, значит, облегчения жизни социума. В итоге наличие палаты №6 переворачивает в тексте сферы больного и здорового: лечебный эффект направлен на окружающее общество, сумасшедшие и здоровые меняются местами. Идея «больного общества» обесмысливает в сознании доктора Рагина усилия самой медицины и существования лечебных заведений: *«Осмотрев больницу, Андрей Ефимыч пришел к заключению, что это учреждение безнравственное и в высшей степени вредное для здоровья жителей»* [Чехов, 1977, VIII: 83].

Доктор один из первых задумывается о вредоносном больничном пространстве, что отсылает к аномальности и пошлости общественных законов, допускающих существование подобных лечебниц. После посещения палаты-флигеля и признания сумасшедшего пациента интересным и нормальным человеком Рагин приходит к идее «больного общества», что сообщает больничному пространству черты сакрального места, наделяющего особым знанием¹⁰⁷. Очевиден в данном контексте финал повести, где полученные доктором знания расцениваются как отклонение от нормы, признаются опасными. В результате чего «больное» общество, переворачивая сферы врачевания

¹⁰⁷ Ср.: в рассказе «Беглец» поход Пашки в лечебницу становится ритуалом и соотносится с обрядом посвящения.

ния и болезни, изолирует Рагина и помещает в палату-флигель.

В зрелых рассказах («Неприятность», «Палата №6») процесс врачевания и посещение пространства больницы наделяет участников процесса особым знанием, в результате чего персонажи задумываются над пошлостью жизни и пытаются решить неразрешимые философские вопросы. В «Беглеце» автор, наделяя Пашку некоторым знанием, полученным в пространстве лечебницы, не выводит его за пределы Тела и мелких бытовых проблем. В рассказах «Неприятность», «Палата №6», представляющих зрелую чеховскую манеру, больничный локус позволяет писателю реализовать сюжет в философской плоскости, погрузиться в сферу проблем Души.

Г.П. Козубовская

**АРХЕТИП БАЛЛАДЫ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА:
«ЧЕРНЫЙ МОНАХ»¹⁰⁸**

«Черный монах» достаточно часто становился предметом изучения в чеховедении¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Первый вариант работы опубликован: Антропотекст-1. Томск, 2006. С. 201-209.

¹⁰⁹ См.: Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева до Чехова. Л, 1990; Гурвич И.А. Проза Чехова. М., 1970; Полоцкая Э.А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писа-

Жанровые модели, сохраненные в художественных текстах «памятью культуры», достаточно оригинально «обыграны» в прозе Чехова. Так, балладный архетип в «Черном монахе» задан самим главным персонажем. Возвратившегося в имение Песочких¹¹⁰ Коврина настолько поразили «царство нежных красок» и роскошь природы, что «...хоть садись и балладу пиши»¹¹¹ [Чехов, 1977, VIII: 225]. Упоминание баллады не случайно: жанрообразующий при-

тели. М., 1971; Громов М.П. Чехов и Достоевский (скрытые цитаты) // Чехов и его время. М., 1977; Катаев В.В. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979; Линков В.Я. Художественный мир прозы Чехова. М., 1982; Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л., 1987; Камянов В.И. Время против безвременья: Чехов и современность. М., 1989; Собенников А. Между «есть Бог» и «нет Бога»... (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П.Чехова). Иркутск 1997; Кубасов А.В. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998; Гиривенко А. Литературные прообразы монаха в чеховской прозе// Молодые исследователи Чехова. М., 1998; Питерсон К. «У него было такое же ангелоподобное лицо...» (символика подтекста рассказа Чехова «Черный монах»)// Молодые исследователи Чехова. М., 1998; Камчатнов А.М., Смирнова А.А. А.П. Чехов: проблемы поэтики. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.textology.ru/kamch/chehov_zakl.html. – Загл. с экрана; Габдуллина В.И., Коноплева А.А. «Черный монах» А.П.Чехова: диалог с Достоевским// Вестник БГПУ. Серия гуманитарных наук. Вып. 5. Барнаул, 2005 и др. Кроме того, см.: Тмарченко Н.Д. Отражение структур классического романа в русской повести рубежа веков (1890 – 1910 гг.)// На пути к произведению. Самара, 2005. Наша идея (основа ее – рецензия на дипломную работу В. Лониной «Природный код в “Черном монахе” А.П.Чехова, защищенной в БГПУ в 2005 г.) возникла независимо от статьи Н.Д. Тмарченко, с которой мы познакомились, к сожалению, только в 2006 г.

¹¹⁰ Это возвращение в «родные пенаты» идентично возвращению блудного сына: Егор Семенович – опекун Коврина, оставшегося еще в раннем детстве сиротой.

¹¹¹ Заметим: прежде чем появиться у Песочких в Борисовке (имя – славный боец), он заезжает в свое имение – Ковринку, где проводит в уединении три недели (как и в волшебных сказках, у Чехова значимо число «три»).

знак баллады – встреча миров – здешнего и потустороннего¹¹². Это вскользь брошенное замечание самого Коврина и является предчувствием его встречи с Черным монахом – встречи, имеющей роковые последствия. Мотив возвращения задает элегическую тональность и тем самым порождает подтекст.

Двоемирие в «Черном монахе» специфично. Перемещение из города в деревню нервного, страдающего от бессонницы Коврина, в мифопоэтической традиции уже есть пересечение границы.

Возвращение в родные пенаты сопряжено с особым мироощущением: «детское» накладывается на «взрослое». Сохранившееся от детства ощущение сказочности усадьбы, во многом связанное со стариной (старинный – лейтмотив восприятия усадьбы Ковриным: старинный дом, старинные чашки и т.д.), придает земному раю-муравейнику таинственность. Так, сад, перерастающий в лес, неразрывен с домом, вход в который венчает лестница со скульптурами львов. Своеобразное продолжение львов – сосны с мохнатыми лапами, приветствующие его шумом-шепотом. Границы живого/мертвого легко преодолимы: вечный мир оживлен, постоянно пребывая в метаморфозах.

Но возвращение дает и новый взгляд на усадьбу: повзрослевший и умудренный жизнью, занимающийся философией Коврин и, соответственно, воспринимающий мир как текст, в садоводстве Песоцкого видит изысканные уродства и издевательство над природой. Раздражает его, хотя он и не выражает этого откровенно и прямо, порядок, доведенный до геометричности: деревья в саду, расположенные в шашечном порядке, напоминают шеренги солдат¹¹³. Для владельца сада, Песоцкого, граница между есте-

¹¹² См. о балладе: Сильман, 1977; Магомедова, 2001.

ственным и искусственным почти стерта: свои пасеки называет «чудом нашего столетия».

Лейтмотив в картине сада – дым («*Во дворе уже сильно пахло гарью*» [Чехов, 1977, VIII: 227]; «... *стлался по земле черный, густой, едкий дым...*», [Чехов, 1977, VIII: 227]; «... *весь сад утонул в дыму*» [Чехов, 1977, VIII: 228]), причем характерно, что и воспоминания Коврина о детстве связаны, в первую очередь, с дымом. Именно обволакивающий дым, спасающий деревья от мороза, придает саду потусторонний облик: по саду бродят работники, как тени; в облаках дыма неожиданно исчезает Песоцкий, и откуда-то, как из небытия, доносится его «*отчаянный, душу раздирающий крик: – Кто это привязал лошадь к яблоне?*» [Чехов, 1977, VIII: 231]. Так, сад, принадлежащий одновременно двум мирам, воспринимается как царство теней – земной Аид. Знаково упоминание лошади в этой картине: в балладах конь, согласно логике фольклорно-мифологического мышления, – проводник в иной мир.

Важно и то, что Коврин – единственный во всей повести персонаж, ощущающий запахи¹¹⁴. С этим связано и

¹¹³ См. трактовку В.Г.Шукиным пространства сада как концентрического: внешнее, «оссиановский локус», среднее, коммерческий сад, и, наконец, изуродованная природа около дома [Шукин, 2005: 452].

¹¹⁴ Как правило, способностью ощущать запахи наделены у Чехова персонажи, способные переживать духовный переворот. См. о запахах: Бабкина В.В. Ольфакторный код писем А.П. Чехова// Филологический анализ текста. Вып. 4. Барнаул, 2003; Бабкина В.В. Роль запахов в формировании пространственной модели мира А.П. Чехова// Диалог культур. 5. Литературоведение. Лингвистика. Сб. материалов межвузовской конференции молодых ученых. Барнаул, 2003; Бабкина В.В. Динамика взаимодействия сознаний повествователя и персонажа в «футлярной серии» Чехова: ольфакторный код// Культура и текст: Миф и мифопоэтика. Сб. науч. трудов. Барнаул, 2004; Бабкина В.В. Пространственная оппозиция свое/чужое в произведениях Чехова 1880-1886: ольфакторный код// Филология: XXI в.: сб. науч. трудов. Барнаул, 2004; Бабкина В.В. Персонаж в антропной картине мира Чехова («Тина»): репрезентирующие детали// Диалог культур.6. Барнаул,

проявление способности персонажа ощущать природный мир как одухотворенно-живой, ожидая, узнает или не узнает его этот мир. Коврин – гость, чужой в этом мире: согласно фольклорно-мифологической логике, либо мертвый в мире живых, либо наоборот. Во время свидания в саду с Таней он чувствует запах гари, запах прошлого, и вспоминает, что *«еще в детстве чихал здесь от дыма»* [Чехов, 1977, VIII: 228].

Логика баллады ведет к тому, что герой должен погибнуть: это запрограммировано жанровой моделью. Гибель Коврина дважды предсказывается в тексте: он, дважды оказываясь в усадьбе Песоцких, пересекает границу миров, переходя реку и уходя на другой берег. Третьему возвращению в сад не суждено сбыться. Но в чеховском повествовании срабатывает прием ретардации – торможения, и гибель откладывается на неопределенный срок.

Очевидна библейская параллель: сад – рай. Автор ненавязчиво подчеркивает: цветут вишни, сливы и поют соловьи – почти по-фетовски обставленная ситуация ночного свидания¹¹⁵. Поэзия и проза сосуществуют в единстве мироздания; однако, «материальное», «муравьиное», не уничтожает потребности в духовном. Библейский архетип очерчивает границы любовного романа: Коврин когда-то ушел из сада, не вкусив от древа познания; теперь, спасаясь от городской суеты, он приобщается к этому древу¹¹⁶. Черный монах, таким образом, может быть интерпретирован как порождение разрыва между естественным и искусственным, своеобразное сгущение сущностных сил человека, проявление потребности в полноте бытия. Так че-

2004; Бабкина В.В. Мифологема запаха в прозе Чехова: ладан// Филологический анализ текста. Сб. науч. трудов. Барнаул, 2004 и др.

¹¹⁵ См. «Люди спят. Мой друг, пойдем в тенистый сад» и др. стихотворения А.Фета.

¹¹⁶ Традиционная для русской литературы начала XIX века оппозиция цивилизация/дикость.

ховская проза уклоняется от заданного жанра, обыгрывая различные смыслы архетипа, вводя множественные мотивировки, выходящие далеко за границы жанровой модели. Позже, уйдя от Татьяны, Коврин будет считать их брак ошибкой и, вспоминая о нем, испытывать досаду, подспудно переживая неотпущенную вину.

Воспоминания Коврина о детстве делятся: «таинственное» сосуществует в них с «безоглядно-радостным». Для героя органично ощущение, что мир подсматривает за ним (*«И кажется весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его...»* [Чехов, 1977, VIII: 234]). «Просторно», «свободно», «тихо» – в этом своеобразное ощущение растворения себя в природе, подобное романтическому, получившее обозначение как расширение субъекта, или неразличение границ между душой и миром. «Сказочное» ощущение как произвольная реакция души Коврина на его «научность» обнажает в нем «детское», таящееся в глубинах подсознания, и готовность к чуду: *«...и кажется, если пойти по ней (по тропинке – Г.К.), приведет в то самое неизвестное загадочное место, куда только что опустилось солнце и где так широко и величаво пламенеет вечерняя заря»* [Чехов, 1977, VIII: 234]. Впоследствии, при встрече с Черным монахом это обозначится в тезисе оппонента, метафизически истолковывающего свое происхождение: он – игра воображения Коврина, которое, в свою очередь, есть не что иное, как часть природы.

Появлению Черного монаха способствует предрасположенность души Коврина к необычному, неординарному, чрезмерному. «Дымное исчадие» – Черный монах, – возникнув из глубины памяти, разбуженной ностальгией по прошлому, поначалу называется Ковриным *«оптической несообразностью»* [Чехов, 1977, VIII: 241]. Не случайно, Коврин никак не может вспомнить, откуда к нему

пришла эта легенда («... Или, может, *черный монах снился мне?*») [Чехов, 1977, VIII: 233]). Упоминание сна также не случайно: балладный мир предполагал и такой исход, в жанровой модели использовались онейрическое пространство и онейрический код¹¹⁷.

Появлению Черного монаха предшествуют указание на закат солнца и на запахи: «*Уже садилось солнце. Цветы, оттого, что их только что полили, издавали влажный, раздражающий запах*» [Чехов, 1977, VIII: 234]. Первое появление Черного монаха, вполне органичное, обставлено материально: тактильные ощущения («...*легкий вечерний ветерок нежно коснулся его непокрытой головы*») [Чехов, 1977, VIII: 234]) сменяются акустическими («...*за шумела рожь, и слышался сзади глухой ропот сосен*») [Чехов, 1977, VIII: 234]) и, наконец, визуальными («*На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб*») [Чехов, 1977, VIII: 234]). Ненавязчивое работает повтор¹¹⁸, ассоциативно увязывая разноплановое: *черный, как сажка, тюльпан* в саду Песочных, которым любитесь Коврин, *черный обволакивающий дым, тонкие черные брови Татьяны* и, наконец, *Черный монах*. «Черное», наслаиваясь, материализуется в призраке-видении, являясь в свою очередь зеркальным отражением вполне реального.

Уже при первом появлении подчеркиваются *черная одежда монаха, черные брови, «бледное, страшно бледное, худое лицо*» [Чехов, 1977, VIII: 234]. Бледность – обязательная портретная деталь балладного мертвеца, прихо-

¹¹⁷ Имеется в виду не только сон как композиционный прием, как рама сюжета (баллада В.А. Жуковского «Светлана»), но и как обозначение онтологической природы жанра (см. предисловия в поэме «Двенадцать спящих дев» В.А. Жуковского, состоящей из двух баллад).

¹¹⁸ См. о повторе: Фарино, 2004.

дящего за своей жертвой, а также и лицо самой смерти¹¹⁹. «*Черные брови*» – явная отсылка к гоголевскому Вию и, следовательно, еще один авторский сигнал – предвестие гибели. Заметим, что, как и гоголевский Хома Брут, Коврин – сирота. Повторение одних и тех же деталей во втором посещении Коврина Черным монахом конкретизируется в следующем замечании: «*этот нищий или странник*» [Чехов, 1977, VIII: 241]. Известно, что нищий осмысливается в похоронном обряде как заместитель покойного¹²⁰. Так, с точки зрения ритуально-мифологической поэтики, мотивируется двойничество Коврина и Черного монаха.

Предшествует появлению Черного монаха и музыка¹²¹. Обратим внимание на то, что эмоциональное воздействие музыки таково, что у Коврина, наслаждающегося ею, клонится голова, слипаются глаза – он не может преодолеть состояния сна. Вновь ненавязчиво работает повтор: ощущение сладости и неземного блаженства дают музыка и шепот Черного монаха. Известно, что в мифопоэтической традиции музыка – водительница в иные миры.

Мотив сна объединяет персонажей, обнаруживая их иерархию. Так, с одной стороны, погружение Коврина, слушающего музыку, в сладостный сон, и как следствие этого – встреча с Черным монахом, с другой – ироническое замечание Егора Семеновича о своих научных статьях – «*прекрасное снотворное средство*» [Чехов, 1977, VIII: 235]; в этом параллелизме столкнулись поэзия и проза. Эм-

¹¹⁹ См.: Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993.

¹²⁰ См. подробнее: Топоров В.Н. Конные состязания на похоронах// Исследования в области балто-славянской духовной культуры: погребальный обряд. М., 1990.

¹²¹ И в дальнейшем, появлению монаха будут предшествовать «вечерние тени», «звуки скрипки», «неясные голоса» [Чехов, 1977, VIII: 241]. См. о музыке и музыкальности интересные наблюдения Н.Деревянко: Деревянко (Ободяк) Н. Повесть А.П.Чехова "Черный монах" и сонатная форма (электронная версия).

пирические научные описания *«известного в России садовода»* Егора Семеновича не что иное, как пародия на высокую науку Коврина. Отложенной Ковриным книге противопоставлены разучиваемая гостями Песоцких серенада Брага о безумной девушке, именно в безумии постигшей гармонию природы, и рассказанная самим Ковриным легенда о Черном монахе как мираже Вселенной.

Жажда сильных страстей, того, что оторвет от скуки и серости эмпирического бытия, ведет к опьянению: необычное видение реального мира – следствие нашептывания Черного монаха. Делая предложение Татьяне, Коврин, воодушевленный, не видит, как она *«согнулась, съезжилась и точно состарилась сразу на десять лет»* [Чехов, 1977, VIII: 244]: *«Он находил ее прекрасной»* [Чехов, 1977, VIII: 244]¹²².

¹²² Ср. в финале: *«...был доволен, что окончательно разошелся с ней, и воспоминание об этой женщине, которая в конце концов обратилась в ходячие живые мощи, и в которой, как кажется, все уже умерло, кроме больших, пристально вглядывающихся, умных глаз...»* [Чехов, 1977, VII: 254]. Цитирование персонажами пушкинских строк обозначает «швы мироздания». Пушкин появляется в самые «острые» моменты, когда персонажи стоят перед выбором. Так, Коврин, еще не отдавая себе отчета в чувствах, охвативших его, тихо запоет, склонившись к лицу Татьяны, арию из оперы «Евгений Онегин» (либретто оперы – перелицованный Пушкин). Жалующийся Коврину на непонимание Егор Семенович сравнивает себя с Кочубеем, чем и навлекает беду: безумие грозит не его дочери, а Коврину; пушкинский сюжет, таким образом, зеркально обращен. Обратим внимание на то, что каждый из персонажей несет в себе нечто от «художника». Татьяна обладает голосом, поет; образ поющей женщины достаточно часто встречается в литературе начала XIX века, и, очевидно, это имеет какой-то смысл для Чехова. Татьяна и Коврин играют на рояле, и сам, охваченный любовным томлением, Коврин напевает арию из оперы «Евгений Онегин» (созвучие имен; не оно ли подтолкнуло Коврина к Татьяне – «верному идеалу»?). В гости приходит сосед скрипач («ездит ферт со скрипкой и пиликает»), за которого Егору Семеновичу не хочется отдавать замуж дочь. Но именно Татьяна прокликает Коврина, желая ему гибели, т.к. ее душу жжет боль. «Художническое» сложно ужива-

Число «два» играет существенную роль в прозе Чехова: всевозможные раздвоения, удвоения пронизывают структуру повести, предлагая разноплановые интерпретации одного и того же эпизода. Сам Егор Семенович превращается в пародийного двойника Коврина. Чужая речь, проскальзывающая в речи повествователя, хотя и звучит несколько водевильно, но открывает иные, «запретельные» возможности персонажа: *«он кричал, что его разрывают на части...»* [Чехов, 1977, VIII: 245] (зеркальное отражение раздвоения Коврина) *«и что он пустит себе пулю в лоб»* [Чехов, 1977, VIII: 245] (несостоявшийся финал ковринского сюжета). Егор Семенович, страшась замужества дочери и жаждущий его, в предсвадебной суете раздваивается: *«...и другой, ненастоящий, точно полупьяный, который вдруг на послушье прерывал деловой разговор... и начинал бормотать...»* [Чехов, 1977, VIII: 246]. Весь эпизод драматизирован и строится как диалог настоящего Егора Семеновича с ненастоящим, по сути, дублируя на эмпирическом уровне диалоги Коврина с Черным монахом. Мотив удвоения пронизывает и воспоминания Песоцкого: мать Коврина – ангел, и Коврин в детстве, очень похожий на нее, – тоже имел ангельскую внешность. В этом и предчувствие, и трансцендентальный порыв, и устремленность за пределы реального мира и т.д.

Чахотка, от которой сгорела мать, грозящая сыну, болезнь – одна из мотивировок безумия¹²³. Чахотка – здесь

ется с «человеческим»; это сопряжение дает разнообразные варианты человеческой судьбы. Так, Чехов продолжая разработку проблематики русской прозы 20-30-х гг. XIX века, предлагает свой – достаточно трагический вариант. См.: Кошелев В.А. Онегинский «миф» в прозе Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 147–154.

¹²³ Козубовская Г.П. О «чахоточной деве» в русской литературе (Пушкин – Ахматова) // Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. Warszawa, 2001. С. 271-293.

также пушкинский знак. В эпоху романтизма она воспринималась как «высокая болезнь», которой наделены лишь избранные. Черный монах – оборотная сторона, духовное выражение «телесной» болезни. Чахотка упоминается в пушкинском романе и в связи с Онегиным как несостоявшийся вариант его судьбы¹²⁴. В целом, реализованный роман героев – зеркало пушкинского: Татьяна «с *четыре-дцати лет была уверена почему-то, что Коврин женится именно на ней*» [Чехов, 1977, VIII: 245]. «*Кружились головы*», «*как в тумане*» – лейтмотив предсвадебной кутерьмы, вновь возвращающий к мотиву дыма.

Второе посещение деревни, куда был отправлен Коврин на лечение, описано лаконично: «*пил много молока, работал по два часа в сутки, не пил вина и не курил*» [Чехов, 1977, VIII: 250]. Ощущение мертвенности мира выражается в том, что «*в старом громадном зале запахло точно кладбищем...*» [Чехов, 1977, VIII: 250]. Во втором приезде мир уже не узнает его: «*Угрюмые сосны с мохнатыми корнями, которые в прошлом году видели его таким здесь молодым, радостным и бодрым, теперь не шептались, а стояли неподвижные и немые, точно не узнавали его*» [Чехов, 1977, VIII: 250]. В портрете Коврина («*голова у него острижена...лицо...пополнело и побледнело...*» [Чехов, 1977, VIII: 251]) «полнота» – признак недуховности, «бледность» – мертвенности. Да и Татьяна замечает, что «*на его лице уже чего-то недостает*» [Чехов, 1977, VIII: 253].

Желая вырваться за пределы серости, Коврин повторяет тот же путь, что и в первый раз, пересекая границу миров. Но настоящий мир утратил для него поэзию, существуя в рамках здешней реальности. При этом в самом пей-

¹²⁴ Так, в романе «Евгений Онегин» «болезнь любви» Онегина подается автором с иронической окраской: «*Онегин сохнет – и едва ль уж не чахоткою страдает, Все шлюет Онегина к врачам, те хором шлюет его к водам*» [Пушкин, 1957, V: 179].

заже наблюдается усиление интенсивности цвета, хотя пылающее зарево теперь читается весьма прозаически – всего лишь как предвестие ветреной погоды. Искусственное приведение себя в состояние, необходимое для встречи с Черным монахом (услышав аромат табака и ялаппы¹²⁵, несущихся из сада, Коврин пьет вино¹²⁶, курит), завершается плачевно, превращая балладу в пародию. Заметим, что все это вершится при лунном свете (луна – обязательный атрибут балладного мира, но здесь вновь снижение: «*В громадном темном зале на полу и на рояле зелеными пятнами лежал лунный свет*» [Чехов, 1977, VIII: 252]), в котором для Коврина, как ему кажется, таится разгадка: в прошлом году «*также пахло ялаппой и в окнах светилась луна*» [Чехов, 1977, VIII: 252]. Усиление дьявольского в Коврине (раздражение против близких, неподчинение им, стремление выпрыгнуть за пределы отпущенного и т.д.) – несогласие с ролью всего лишь посредственности, что и выражается в агрессивных действиях: рвет диссертацию, все свои статьи, потом письма Татьяны. Разрыв с Татьяной спровоцировал болезнь: чахоточный Коврин живет уже с другой женщиной, «*которая ухаживала за ним, как за ребенком*» [Чехов, 1977, VIII: 253]. Замещение Татьяны Варварой Николаевной знаменательно: она дает ему то, чего не могла дать Татьяна, – материнскую заботу.

Крымский эпизод¹²⁷ в финале повести также связан с луной: «*Чудесная бухта отражала в себе луну*» [Чехов, 1977, VIII: 255]. Здесь скрещенье многого: несмотря на то,

¹²⁵ Ялаппа – слабительный корень [Даль, IV, 676]. И вновь зеркальность, пародирование.

¹²⁶ См. о вине: Шехватова А.Н. Амбивалентность мотива вина в прозе А.П.Чехова// Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 8. Вино в литературе. Тверь, 2002; Шейкина М.А. «Давно я не пил шампанского...»// Целебность творчества Чехова (размышляют медики и филологи). М., 1996.

¹²⁷ Крым – место смерти. См. подробнее: Стенина, 2006.

что «*вода походила цветом на синий купорос...*» [Чехов, 1977, VIII: 255], в ней в то же время было «*нежное и мягкое сочетание синего с зеленым*» [Чехов, 1977, VIII: 255], «*казалось, лунный свет сгустился и вместо воды наполнял бухту*» [Чехов, 1977, VIII: 255], было ощущение покоя¹²⁸: «*...пахло морем*» [Чехов, 1977, VIII: 255]. Очевидно, что к Коврину вернулось поэтическое зрение, и он вновь переживает ощущение гармонии бытия. Услышанная музыка, возвращая к прошлому (повтор: романс о безумной девушке, постигшей, как ей казалось гармонию природы), дает утраченное ощущение «*сладкой радости*», обещающее встречу с Черным монахом¹²⁹. Этому вторит и мир, удваивая содержание серенады: «*Бухта, как живая, глядела на него множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз и манила к себе*» [Чехов, 1977, VIII: 256]. На фоне этого проклятие, посланное ему в письме Татьяны, логично ведет к появлению двойника, Черного монаха.

Мотив погибающего сада увязывает всех персонажей, в том числе и увядающую Татьяну, для которой сад – проклятие. Скрытая аналогия Татьяны с розой опирается на мифологический генезис розы: боль и кровь (роза произошла из крови Афродиты [МНМ, 1989, I: 47]). Не случайно в последнем письме Татьяны, где она сообщает о смерти отца, появится такая фраза: «*Мую душу жжет невыносимая боль*» [Чехов, 1977, VIII: 255]¹³⁰. Тайнопись сада для всех остается неразгаданной. Но умирающий

¹²⁸ Запах моря отмечен здесь амбивалентностью. Необычность цвета (сравнение с купоросом вводит мотив отравления) находит отражение в трактовке Н.Е. Разумовой: она говорит о бескрасочности конструируемого Ковриным мира [Разумова, 2001: 269].

¹²⁹ См. замечание Н.Е. Разумовой о лейтмотиве музыки: «Серенада, адресованная миру, «перехватывается им и интерпретируется в субъективном ключе как повесть о его избранничестве» [Разумова, 2001: 268].

¹³⁰ Имеет место и христианская символика – жертвенность.

Коврин, хотя перед этим и разорвал письмо от нее, вспоминает именно сад и зовет Татьяну, понимая, что в ней его спасение.

Растительный код «объясняет» неудачу «любовного романа» Коврина и Татьяны: воспитывавшиеся в детстве вместе, они почти как брат и сестра. Здесь обыгран купальский миф, в частности, легенда о происхождении цветка Иван-да-Марья, выросшего, как известно, на могиле нарушивших запрет и отдавших себя любви брата и сестры¹³¹. Не случайно когда-то Татьяна, разглядывая старые фотографии, с обидой говорит, что отец любит Коврина больше, чем ее.

Амбивалентный финал почти пародийен: Коврин умирает в луже крови и под звуки серенады, но с блаженной улыбкой на устах: «... *Черный монах шептал ему, что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже потеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения*» [Чехов, 1977, VIII: 257].

Встреча миров по законам балладного жанра завершается гибелью персонажа, вина которого в нарушении законов мира, его телесобразности. Введение неоднозначных мотивировок и игра с жанром трансформировали жанровую модель баллады.

Т.В. Михайлова

ПОВЕСТЬ «АРИАДНА»: АРХЕТИП ИМЕНИ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ¹³²

¹³¹ О купальской обрядности см.: Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформация в фольклорных и мифологических текстах// Типологические исследования по фольклору. М., 1975.

¹³² См. о повести: Семанова М.Л. «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого и «Ариадна» А. П. Чехова // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 225–253.

Именной миф и его реализация. Героиня новеллы наделена редким, необычным именем, поражающим каждого, кто с ней знакомится. Так, Иван Ильич передает свои впечатления следующим образом: «*Меня прежде всего поразило её редкое и красивое имя – Ариадна. Оно так шло к ней!*» [Чехов, 1977, IX: 110]. Обратим также внимание на отсутствие у Ариадны фамилии. Редкое, необычное имя героини вынесено в заглавие и, таким образом, выделено, что подчеркивает его значимость, отсылая к древнегреческому мифу об Ариадне, которая, влюбившись, становится способной на любой самый смелый поступок, идущий вразрез с волей окружающих. Отдаваясь порыву любви, мифологическая Ариадна проявляет способность к безоглядному чувству, реализуя тем самым идею жертвенности, стремясь сделать всё, пусть и в ущерб себе, чтобы любимый человек жил.

Чеховская Ариадна сохраняет лишь некоторые черты Ариадны мифологической, однако, в целом, она другая. Понять это помогает семантика её имени. Имя «Ариадна» А.В. Суперанская толкует двояко: «очень смелая» и «верная мужу жена» [Суперанская, 1964: 68].

Действительно, обе Ариадны смелы, но для чеховской героини смелость заключается в готовности переступить любые общепринятые нравственные нормы. Не реализует чеховская Ариадна и другое значение своего имени: такие понятия, как верность, семья, дом утрачивают свою ценность, заменяются мечтой о своём салоне, о «герое графов, князей, посланников» [Чехов, 1977, IX: 112]. У Ариадны отсутствует какая-либо тяга к устройству домашнего очага. Соединяющему огню противопоставлен холод, окружающий Ариадну, существующую, таким образом, в оппозиции холод / тепло.

Холод, источаемый Ариадной («...взяло на меня холодом» [Чехов, 1977, IX: 112] – подчеркивает Шамохин), распространяется и на окружающий её мир; холодно и сыро везде, где она появляется, с этим связаны и бесконечные переезды с места на место, становящиеся не только поисками тепла («Жили мы в Риме, в Неаполе, во Франции; поехали было в Париж, но там показалось холодно, и мы вернулись в Италию» [Чехов, 1977, IX: 126]), но и поисками своего места в мире.

Поездки, совершаемые по курортным местам Европы, реализуют мифологему юга, где юг ассоциируется с раем, жизнь в котором протекает в роскоши природы, в гармонии между его обитателями. В одном из писем Шамохину Ариадна зовёт его к себе, в Аббацию, говоря о том, что он мог бы, «подобно ей, жить в раю, под пальмами, вдыхать в себя аромат апельсиновых деревьев» [Чехов, 1977, IX: 118]. Этот взгляд на мир как на «рай земной» сменяется в тексте восприятием Шамохина, тонко ощущающим его пошлость и ущербность: «большую часть вы ничего не видите в раю, кроме окон, террас и площадок с белыми столиками и чёрными лакейскими фраками» [Чехов, 1977, IX: 119].

Переезды («Мы останавливались в Венеции, в Болонье, во Флоренции...» [Чехов, 1977, IX: 121]) и хождения («Каждый день мы гуляли и только гуляли» [Чехов, 1977, IX: 121]) отсылают к мифологеме лабиринта, вводящей тему предопределённости, заданности пути и действий: «...если я войду в парк, то непременно встречу старика с желтухой, ксендза и австрийского генерала» [Чехов, 1977, IX: 121], «в каждом городе непременно попадали в дорожной отель» [Чехов, 1977, IX: 121]. Эта заданность ощущается и во времени, организованном по законам курорта и определяемом как «странное, неприятное, монотонное» [Чехов, 1977, IX: 121]. Таким образом, мифологема лаби-

ринта несёт семантику кружения в замкнутом, заранее ограниченном пространстве, выхода из которого нет.

Мифологическая Ариадна даёт Тесею нить, которая спасает их: она живёт этой любовью. Чеховская Ариадна тоже обладательница нити, что восстанавливается из упоминания Шамохина, видящего её только проснувшейся: *«Ариадна недавно ещё встала с постели и была теперь во фланелевой блузе, не причёсанная»* [Чехов, 1977, IX: 123]. И чуть ниже: *«она старалась привести в порядок свои волосы»* [Чехов, 1977, IX: 123]. Как уже было отмечено, А.А. Потебня придаёт волосам то же значение, что и нити; помимо этого, он отмечает, что фольклорная традиция изначально сближает нить, ткань и женщину, девицу [Потебня, 2000: 69,71]. Нить, ассоциируемая с вязаньем, витьём, ткачеством [Потебня, 2000: 69], осознаётся как отправная точка для создания чего-либо целого, поэтому связана с созидательным, творящим началом. Для мифологической Ариадны нить, данная Тесею, становится завязыванием отношений, соединяющих их судьбы. Эта функция нити чеховской Ариадной не используется: свою цель она видит не в создании семьи и дома, ею руководят другие желания. Это желания и ощущения победительницы, женщины, заманивающей жертву в ловушку, клетку: *«по ночам, развалившись, как тигрица, не укрытая, – ей всегда бывало жарко, – читала письма, которые присылал ей Лубков»* [Чехов, 1977, IX: 127]. *«Она ненавидела его, но его страстные, рабские письма волновали её»* [Чехов, 1977, IX: 127] – подчеркивает рассказчик.

Тяга Ариадны к курортам (*«Теперь она может жить только в курортах»* [Чехов, 1977, IX: 130]) может быть объяснена тягой к теплу, огню, ассоциирующихся с искренностью, которой в отношениях Ариадны и её мужчин нет. Оппозиция холод / тепло очерчивает парадигму характера Ариадны. Важно разграничить те моменты,

когда в связи с Ариадной упоминается холод, а когда тепло: «*Ариадна сама чувствовала, что у неё не хватает пороку*», – отмечает Шамохин, имея в виду её неспособность любить искренно, всем сердцем [Чехов, 1977, IX: 112]. Отражением внутреннего мира хозяйки становятся две комнаты, убранные Ариадной «*по своему вкусу, холодно и роскошно*» [Чехов, 1977, IX: 125].

С другой стороны, Ариадна сама становится источником тепла, связанного с «физической любовью»: она была «*чувствена, как все вообще холодные люди*» [Чехов, 1977, IX: 111]. Её чувственность отсылает к Афродите, обладавшей функциями мощной, пронизывающей весь мир любви. А.Ф. Лосев, анализируя две версии о происхождении Афродиты, по сути, говорит о двух разных богинях: об архаичной, рождённой от Урана и потому являющейся одной из первичных хтонических сил, и классической, кокетливой, игривой Афродите, жительнице Олимпа [Лосев, 1988: 132 – 134].

Ариадна скорее ассоциируется с древней Афродитой, носителем демонического начала, связанного с её стихийной сексуальностью. Воздействие героини, являющейся, по мнению Ивана Ильича, воплощением красоты на земле, распространяется на весь окружающий мир: «... *встречная воронья лошадь...бросилась в сторону, и мне показалось, что она бросилась оттого, что была тоже поражена красотой*» [Чехов, 1977, IX: 111]. А.И. Немировский, занимающийся изучением истории Древнего мира, проводит параллель между мифологической Афродитой и Клеопатрой, называя последнюю александрийской Афродитой, «ибо в ковре внесли прекрасную юную царевну Клеопатру во дворец, занятый Цезарем» [Немировский, 2000: 124]. Становится функционально значимым уже упомянутое сравнение Ариадны с женой Цезаря, рождающее несколько культурных смыслов: Клеопатра

как историческая личность и Клеопатра как литературный персонаж.

Клеопатра (60 – 30 гг. до н.э.) – царица древнего Египта, прославленная своей красотой и развращенностью. Клеопатра, сумевшая соблазнить Цезаря, сделавшего её впоследствии царицей, тем самым оказалась победительницей в двух схватках: за любовь и за царский трон, борьба за который велась с её братом Птолемеем. Эта победительница жива и в Ариадне, мечтающей покорить весь мир: «...ей казалось, что если бы где-нибудь в многолюдном собрании увидели, как хорошо она сложена и какого цвета у неё кожа, то она победила бы всю Италию, весь свет» [Чехов, 1977, IX: 127].

Ариадну явно привлекают насильственные действия, направленные на причинение окружающим боли: «Ей ничего не стоило даже в весёлую минуту оскорбить прислугу, убить насекомое; она любила бои быков, любила читать про убийства и сердилась, когда подсудимых оправдывали» [Чехов, 1977, IX: 128]. Жертвой в их отношениях ощущает себя Иван Ильич: «я был в её власти и перед её чарами обращался в совершенное ничтожество» [Чехов, 1977, IX: 127].

Зооморфный код и метафора еды. Жажда победы, желание господствовать над всем и вся прослеживается и в уже упомянутом сравнении Ариадны с тигрицей – хищным зверем, стоящим на вершине пищевой цепи. Этим объяснимо пристрастие Ариадны к пище животного происхождения: масло, мясо, рыба, омлет, сыр, ветчина, яйца всмятку, лангуст, рыба, дичь, ростбиф. Кровожадность Ариадны, ее культ еды могут быть прочитаны как отголосок мифа о Дионисе, «обряды и поклонение которому сопровождалось безумными оргиями, когда животное раздиралось на куски и его мясо съедалось сырым» [Холл, 1999: 90].

Следует заметить, что стол Ариадны представляет собой хаотичное смешение самой разнообразной пищи: это мясные, рыбные, растительные (спаржа) блюда, есть здесь и фрукты, яблоки и апельсины, которые, проснувшись ночью, кушала Ариадна. Упоминание о фруктах есть и в начале повести («*По пути в Одессу я видел как он [Шамохин – Т.М.] носил в дамское отделение то пирожки, то апельсины*» [Чехов, 1977, IX: 132]); и в её конце («*В руках у него [Шамохина – Т.М.] были большие свертки с закусками и фруктами*» [Чехов, 1977, IX: 132]). Семантика фруктов, реализующаяся в пределах данного текста, амбивалентна. С одной стороны, фрукты отсылают к райской жизни, стремление к которой, несмотря на окружающую грязь, живёт в душе Ариадны, осознающей трагичность разрыва между реальностью и мечтой:

«– *Зачем...зачем вы выписали меня сюда за границу?* – спрашивает Шамохин у Ариадны.

– *Я хочу, чтобы вы были тут. Вы такой чистый!*» [Чехов, 1977, IX: 123].

С другой стороны, яблоко (по другой версии – гранат) – плод искушения, соблазнения, в библейской традиции с ним связано нарушение запретов: познав вкус запретного плода, познав стыд от своих обнаженных тел, Адам и Ева осознали себя разнополыми существами. Вызванная нарушением рамок дозволенного телесность изначально осмысляется как начало греховное. Наказанием за ослушание стало изгнание из рая, вследствие которого Адам и Ева навсегда потеряли ощущение гармонии райской жизни, а вместе с ним утратили и ощущение своей слиянности и нераздельности со всем космосом. Таким образом, фрукты, в подсознании Ариадны связанные с чистой райской жизнью, одновременно увлекают её и в греховный мир плотских удовольствий.

Вино и хлебные изделия, употребляемые Ариадной и её компанией, не несут семантики причащения, приобщения к Богу, к гармонии духа и тела. Они выступают в своей прямой, бытовой роли, служа удовлетворению плотских желаний: вино, смешиваемое с пивом, опьяняет, хлеб насыщает. Вертикаль, являющаяся конечным результатом ритуального приёма пищи, соединяющая миры и гармонирующая отношения между ними, не выстраивается.

Разрушенный, ущербный мир представляет собой номер Ариадны. Её утро начинается с беспорядка: «...на столе чайная посуда, недоеденная булка, яичная скорлупа; сильный, удушающий запах духов» [Чехов, 1977, IX: 123]. В этом номере создаётся особый мир, в котором существует Ариадна – хищница, обладающая огромной энергетикой, губящая и заманивающая в свою ловушку.

Знаком победительницы становится запах духов Ариадны, воспринимаемый Шамохиным как «сильный» и даже «удушающий», а по сути, убивающий.

Е. Фарино, анализируя функции запаха в культуре, замечает: «Чей-то личный запах может расцениваться как агрессивный, как нарушение проксемики в общении с другими, как вторжение в чужую зону» [Фарино, 2004: 337]. Запах, способный преодолевать различные преграды, обретает символический смысл пересечения границы. Разрушая границы личного пространства, вторгаясь в него, Ариадна овладевает внутренним миром Шамохина, становится его владычицей, связывает судьбу Ивана Ильича со своей судьбой.

Имя и историко-культурные контексты. Есть и другая Клеопатра, литературная, из «Египетских ночей» А.С. Пушкина, которая в его художественном сознании «олицетворяла романтический идеал женщины – «беззаконной кометы», поставившей себя вне условностей поведения, и вне морали» [Лотман, 1999: 717].

Чеховская Ариадна вбирает в себя качества и литературной, и исторической Клеопатры: она готова эпатировать окружающих своим поведением, готова бросить вызов миру: *«Если вы не перестанете надоедать мне вашими поучениями, то я сейчас же разденусь и голая лягу вот на эти цветы!»* [Чехов, 1977, IX: 127]. Эта фраза, брошенная Ариадной Шамохину, содержит миф об Афродите, всегда появляющейся в окружении различных цветов [Лосев, 1988: 132]. Таким образом, соединяя два мифа, эта фраза одновременно отсылает и к развращённой, поправшей все нормы поведения Клеопатре, и к чувственной Афродите.

Холодность Ариадны, подчеркиваемая наряду с её красотой и неспособностью *«любить по-настоящему»* [Чехов, 1977, IX: 111], становится знаком, определяющим Ариадну как демоническую, inferнальную женщину, черты которой улавливаются и в портрете: *«брюнетка, очень худая, очень тонкая, гибкая, стройная, чрезвычайно грациозная»* [Чехов, 1977, IX: 110], в её взгляде *«светилась молодость, красивая, гордая»* [Чехов, 1977, IX: 110].

Складывается оппозиция внешнее/внутреннее, красота/пустота, греховность, определяющие жизнь Ариадны, нарушившей такие христианские заповеди, как прелюбодеяние и чревоугодие: *«Ели мы ужасно много»* [Чехов, 1977, IX: 121]. *«А в промежутках между едой мы бегали по музеем и выставкам, с постоянной мыслью, как бы не опоздать к обеду или завтраку»* [Чехов, 1977, IX: 121]. Удовлетворение физических потребностей становится главенствующей целью, отодвигает на задний план стремле-

ние к наслаждениям эстетическим, делает их невозможными: «*После жирного завтрака мы поехали осматривать храм Петра*», который «*не произвёл на нас никакого впечатления*» [Чехов, 1977, IX: 122]. Употребление еды ради плотских наслаждений перечёркивает её функцию устройства гармоничной связи верха и низа, делает невозможным проявление духовности. Двери рая, охраняемые святым Петром, для компании Ариадны, вовлечённой в совершенные тяжелейших грехов, остаются закрытыми.

Оппозиция духовное, чистое/бездуховное, греховное, помимо того, что является определяющей для жизни Ариадны, реализует *демонический комплекс*, связанный с нею и складывающийся из нескольких составляющих (еда, ловля рыбы, поведение):

- р Клеопатра
- р тигрица
- р победительница
- р бес
- р Афродита

Как фигуру inferнальную характеризует Ариадну её появление из темноты: «...*в сумерках показалась моя Ариадна, изящная и нарядная, как принцесса*» [Чехов, 1977, IX: 119]. Сумерки – пограничное, таинственное время суток, подчёркивающее призрачность Ариадны, находящейся на грани двух миров. Шамохин, сравнивая её с принцессой, тем самым определяет её как особу царственного происхождения, что проявляется и в сравнении Ариадны с женой Цезаря.

Артистизм или инфернальность? Поведение Ариадны строится на оппозициях: скандальная, с одной стороны, и гордая, с другой; неспособная *«любить по-настоящему»*, растворившись в человеке, с одной стороны, искренняя радующаяся при встрече с Иваном Ильичом, с другой. В поведенческом коде Ариадны преобладает лукавство, а подчас и обман, которые становятся главными чертами её общения с людьми, отсылая к мифу об Афродите. Она хитрит со всеми, проявляя при этом недюжинные актёрские способности: с русским семейством, *«с лакеями, с портье, с торговцами в магазинах, со знакомыми»* [Чехов, 1977, IX: 127].

В присутствии людей Ариадна становится другой, в полной мере проявляется присущий её натуре артистизм: *«Она меняла взгляд, выражение, голос, и даже контуры её фигуры менялись. Если бы вы видели её тогда хоть раз, то сказали бы, что более светских и более богатых людей, чем мы, нет во всей Италии»* [Чехов, 1977, IX: 127]. Смена масок, настроений способствует реализации её цели победить и покорить мир: *«И всё это для того, чтобы нравиться, иметь успех, быть обаятельной!»* [Чехов, 1977, IX: 127].

Эта цель имеет мало общего с христианскими ценностями, напротив, Иван Ильич отмечает: *«В ней уже сидел бес, который день и ночь шептал ей, что она очаровательна, божественна»* [Чехов, 1977, IX: 111-112]. Упоминание беса вводит архетипический мотив соблазнения души. Красота, обольстительность Ариадны исходит не от Бога, они имеют другой источник, связанный с потусторонним миром, который представляется то как мир умертвляющего холода, то как мир сжигающего пламени, что и сочетает в себе Ариадна, являясь фигурой маргинальной.

Мотив ужения связан с двумя персонажами: с Иваном Ильичом и Ариадной, но реализуется он в связи с каждым из них по-разному. Для Шамохина ловля пескарей относится к «*тихим...идиллическим удовольствиям*» [Чехов, 1977, IX: 114]. Имя и отчество Шамохина семантикой связаны с одухотворённостью, с незримым присутствием Бога: Иван – «благодаренье бога», «божья благодать» [Суперанская, 1964: 78], Илья – «сила божья», а в ином толковании «мой бог Иегова» [Суперанская, 1964: 78]. Рыба, считающаяся символом чистоты, девы Марии, крещения, причастия, веры и раннего христианства вообще, ассоциируется с Иисусом Христом [Топоров, 1988: 393]. Приобщая Ариадну к ловле рыбы, толкуемой в Библии как обращение неверующих в веру Христа, Шамохин пытается вернуть её к божественной гармонии, пытается наметить путь обретения Бога внутри себя.

По отношению к Ариадне мотив ужения имеет кординально противоположную семантику, проявляющуюся через обозначенный мотив соблазнения, дьявольского уловления душ. Ариадна, сочетающая разные ипостаси, в том числе хищницы и победительницы, по сути, ведёт охоту. Соблазняя, обольщая и располагая окружающих людей к себе, Ариадна делает их зависимыми от себя, становится их хозяйкой, превращая Лубкова и Шамохина в рабов, готовых выполнить всякое её требование.

С мотивом уловления душ связано и следующее ощущение Ивана Ильича: «...и когда она говорила мне о любви, то мне казалось, что я слышу пение металлического соловья» [Чехов, 1977, IX: 112]. Мифологема голоса, пения отсылает к архетипу Сирены, зазывающей своим пением и губящей тех, кто поддается её чарам.

Мифологема рая. Для Шамохина характерно существование в различных оппозициях со стремлением устранить один из компонентов. Центральной оппозицией,

определяющей его взгляды на жизнь, становится оппозиция Восток/Запад, Россия/Европа с её вариантами: дом/курорт, труд/праздность, чистота/греховность, брак/сожителство. Иван Ильич, охладевший к Ариадне, мечтает только об одном – о возвращении домой к трудовой жизни. Природный рай родной усадьбы в сознании Шамохина противопоставлен раю курортному, на деле оказывающемуся адом, призрачным миром: «...большой частью вы ничего не видите в раю, кроме окон, террас и площадок с белыми столиками и чёрными лакейскими фраками» [Чехов, 1977, IX: 119]. Вместо красот Италии и Франции описываются, в основном, отели, рестораны, номера.

Рай, к которому подсознательно стремится Ариадна, остаётся недостижимым, оказывается за пределами этого мира: «Тут есть тихая бухта, по которой ходят пароходы и лодки с разноцветными парусами; отсюда видны и Фиуме, и далёкие острова, покрытые лиловатою мглой...» [Чехов, 1977, IX: 119]. Тихая жизнь рая противопоставляется бурной жизни курорта, в которой многие погрязли во лжи. Упоминание далёких островов отсылает к мифу об островах блаженных, связанных, как уже говорилось, с представлениями о райской жизни, о Золотом веке в истории человечества. Эта жизнь остаётся несбыточной мечтой, о которой грезят все персонажи повести.

История, рассказанная Шамохиным, – результат осознания разлада между любовью и счастьем, их несовместимостью. Вся жизнь Ивана Ильича связана со стремлением вырваться из противоречия между животным инстинктом и «*одухотворённым чистым сердечным порывом*» [Чехов, 1977, IX: 117] в сторону одухотворённой любви.

В сознании Шамохина Ариадна находится над миром, ничем с ним не связана. Иван Ильич – восторженный обожатель, преклоняющийся перед Ариадной: ей «*всё*

процалось и всё позволялось, как богине или жене Цезаря» [Чехов, 1977, IX: 111]. Божественную сущность Ариадны Шамохин осознаёт и через ощущения: *«...мне казалось, будто я, прикасаясь к ней, обжигал себе руки, я дрожал от восторга...»* [Чехов, 1977, IX: 111]. Иван Ильич воспринимает Ариадну двойко, различая её ипостаси: богиня, прикосновение к которой рождает болевое ощущение, тем самым реализуется мифологический запрет на вмешательство в жизнь богов; и возлюбленная девушка, общение с которой ведёт к возникновению восторга, поглощающего героя целиком. Обе, и богиня, и девушка, в сознании Ивана Ильича находятся на недостижимой высоте, поэтому нет скоропалительного объяснения, поэтому его чувства так трепетны.

С другой стороны, несложившиеся отношения Шамохина и Ариадны видятся сквозь призму мифа о Пигмалионе и Галатее, оставшегося в тексте нереализованным. Иван Ильич, ощущая холодность Ариадны (*«Эти ласки без любви причиняют мне страдание!»*) [Чехов, 1977, IX: 113]), оказывается не в состоянии оживить её душу, пробудить чувства своей возлюбленной: *«...мы оба делали вид, что сошлись по взаимной страстной любви»* [Чехов, 1977, IX: 126]. Ариадна остаётся холодной статуей, хотя и ощущает волну искренних, чистых чувств, исходящих от Шамохина.

Представление Шамохина об Ариадне далеко от приземлённого, прозаического взгляда Лубкова, видящего в ней лишь объект для чувственных отношений. Однако, именно с ним Ариадна связывает свою судьбу и уезжает за границу.

Семантика фамилии Лубкова приоткрывает тайну этой связи. С.И. Ожегов даёт следующее толкование слову луб: *«волоконистая ткань некоторых растений, идущая на выделку пряжи»* [Ожегов, 1990: 333]. Становится очевид-

ным, что в фамилии Михаила Иваныча зашифрована мифологема нити. Таким образом, Лубков и Ариадна существуют в пределах одного мифа, в котором Шамохин становится лишним звеном.

Именно в отношениях Лубкова и Ариадны проявляется призрачная до этого связь чеховской и мифологической Ариадны, реализуемая мифологемой бегства, которая, впрочем, решается в другом ключе: это не бегство навстречу любви, как в случае с Ариадной мифологической. Иван Ильич замечает: «...по её холодному и упрямому выражению я видел, что в своих мечтах она уже покорила Италию со всеми её салонами, знатными иностранцами и туристами...» [Чехов, 1977, IX: 115]. Лубков в этом случае становится средством достижения этой цели.

Так же, как и Тесей, Михаил Иванович бросает свою Ариадну и уезжает домой, так же, как и Тесей, не он предназначен ей судьбой. Чувствует это и Ариадна, мечтающая о роскошной жизни в высшем обществе, которую ни Лубков, ни Шамохин дать ей не могут.

Влажная погода, сырость становятся лейтмотивом повести: автор – рассказчик и его попутчик Шамохин встречаются на пароходе, идущем из Одессы в Севастополь. Начало и конец этого путешествия сопровождаются следующими замечаниями: «Было немножко сыро...» [Чехов, 1977, IX: 107], «...была неприятная сырая погода» [Чехов, 1977, IX: 132]. Море, становящееся местом их встречи, и водная стихия вообще неизменно связаны с Ариадной: море является проекцией вечно изменяющейся героини.

Семантика воды как спасающего, очищающего начала, связанная как с обрядом крещения, так и с райским источником, вытекающим из-под Древа жизни [Тресиддер, 2001: 44], в повести А.П. Чехова не реализуются¹³³. Водная

¹³³ Прим. ред. Г.К. О морском коде см.: Разумова, 2001: 269-270.

стихия в «Ариадне» связана со стихийной сексуальностью, которая вытекает из символики дождя: дождь, льющий с небес, почти повсеместно сравнивался с мужским семенем, оплодотворяющим женщину-землю.

Дождь сопровождает всю компанию в их перемещениях по курортам: Шамохин приехал в Аббацию «в ясный, теплый день после дождя, капли которого ещё висели на деревьях» [Чехов, 1977, IX: 118]. Пожалуй, это единственное упоминание дождя, после которого наступает тепло. Связано это восприятие мира с надеждами Ивана Ильича, по зову Ариадны следующего за ней.

По мере осознания греховности, пошлости и лжи курортной жизни появляется другое восприятие дождя, сопровождаемое холодом: здесь же, в Аббации, «пошли дожди, стало холодно» [Чехов, 1977, IX: 121], в Риме, куда после Аббации перебралась компания, «шел дождь, дул холодный ветер» [Чехов, 1977, IX: 122]. Оплодотворяющая функция дождя остается нереализованной, беременность Ариадны только потенциальна: «Всю дорогу почему-то я воображал Ариадну беременной, и она была мне противна...» [Чехов, 1977, IX: 123]. Тот факт, что зачатия не происходит ни от Лубкова, ни от Шамохина, ещё раз подтверждает мысль о том, что не эти два мужчины предназначены Ариадне судьбой.

Путешествие Ивана Ильича и Ариадны по морю отсылает к мифу об Ариадне и Тесее, морское путешествие которых навсегда развело их судьбы: Тесей оставляет её, получив известие о том, что Ариадна предназначена в жены Дионису.

Эта же ситуация (отъезд из России вместе с Тесеем – Лубковым и путешествие по морю с Тесеем – Шамохиным) развернута и в повести А.П. Чехова, однако её разрешение выходит за рамки произведения: судьба Ариадны остается незавершенной, неизвестной.

Выходом из лабиринта, в котором заблудились и Ариадна, и Шамохин, и из тупика, в который зашли их отношения, становится приезд в Севастополь «брата – спирита» и князя Мактуева.

Миф о Гермесе. Помещик Котлович – фигура маргинальная, внимающая тайны двух миров – этого и того, потустороннего. Связано это с функцией, которую он выполняет: Котлович – посредник как между людьми в пределах реального мира (Иван Ильич – Ариадна, князь Мактуев – Ариадна, поневоле Котлович – посредник между Лубковым и Ариадной в силу того, что является его «университетским товарищем»), так и между людьми и духами, призраками, жителями того мира (Иларийон и Ариадна).

Котлович – спирт, человек, устанавливающий связи между мирами, что прослеживается и на уровне его фамилии, семантика, которой отсылает к метаморфозам, вызванным преобразованием сырого в варёное, к функции еды, приём которой гармонизирует отношения верха и низа. Эта способность Котловича отсылает к античному мифу о Гермесе, живущему на Олимпе и беспрепятственно спускающемуся и поднимающемуся из Аида, тем самым обеспечивая вертикаль, связывающую мир горний и мир земной, где у пересечения связей, устанавливаемых Котловичем, находится Ариадна.

Их родственная связь (брат и сестра) определяет и фигуру Ариадны как неоднозначную. С другой стороны, эта связь почти стёрта, максимально маскирована: по отношению к Ариадне фамилия её брата не употребляется вообще и лишь трижды упомянуто её отчество – Григорьевна. Связано это с тем, как окружающие относятся к ней: отец Шамохина и князь Мактуев – уважительно. Михаил Иванович воспринимает Ариадну по-другому: для него она вполне реальная женщина, лишённая нимба, которым наделяет её Иван Ильич. Отсутствие у брата имени (его отче-

ство восстанавливается по отчеству Ариадны), а у Ариадны фамилии сакрализует обе эти функции, даёт представление об уже упомянутой маргинальности.

Роль Котловича – роль устроителя судьбы Ариадны. Рядом с «братом-спиритом» в повести постоянно появляется имя деда Илариона, пророчащего свадьбу Ариадны и князя Мактуева. Осуществляя спиритические сеансы, Котлович устанавливает связи между мирами (покойный дед Илларион – представитель того мира), становится провидцем, предопределяющим будущее Ариадны. Троекратное упоминание имени деда Илариона, интерпретируемое как заклинание, и семантика его имени (Иларион – греч. «веселый», «ясный») делают судьбу Ариадны более ясной, снимают с неё завесу тайны.

Упомянутая выше мифологема путешествия, заканчивающегося для мифологической Ариадны и Тесея расставанием, а в дальнейшем для Ариадны – свадьбой с Дионисом, превращает это путешествие в движение чеховской Ариадны навстречу своей мечте о блестящей жизни в светском обществе. Эта мечта становится смыслом и целью жизни Ариадны, отрицающей идею Дома как семейного гнезда.

Таким образом, с одной стороны, в «Ариадне» происходит преодоление мифологического имени: из мифологической Ариадны, способной на созидательное чувство, Ариадна Чехова превращается в разрушительницу. С другой стороны, несмотря на видимую реализацию мифа от противного (отказ чеховской Ариадны от роли хранительницы домашнего очага и семейного счастья вообще), весь проделанный Ариадной путь может быть рассмотрен в свете мифологемы лабиринта. Эта мифологема, расширяющаяся как поиск своего пути и места в мире, становится дорогой навстречу своей судьбе в лице князя Мак-

туева. В этом плане ее судьба пересекается с судьбой Ариадны мифологической, предназначенной в жены Дионису.

Литература

Тексты

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. М., 1974 – 1982. Письма: в 12 т. М., 1982 – 1983.
Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. М., 1956 – 1958.

Научная литература

Аверинцев С.С. Рай // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. – Т. 2. – М., 1988. – С. 363–366.

Акишина А.А. Жесты и мимика в русской речи. – М., 1991.

Ароматы и запахи в культуре: в 2 т. – М., 2002.

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. – Т.1. –М., 1995.

Бейли Г. Потерянный язык символов. – М., 1996.

Блейз А.И. История костюма. – М., 1998.

Бондарко Н.А. Символ сада и тематическая прогрессия в мистико-дидактическом трактате «Geistlicher Herzen Bavngart» (XIII в.) // Материалы XXVIII Межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. – Вып. 12. Секция истории языка (романо-германский цикл). – СПб., 1999.

Бутовская М.Л. Язык тела: природа и культура. – М., 2004.

Вельковер Е.С. Тайны лица. – М., 2002.

Головачева А.Г. «Звук лопнувшей струны...»// Литература в школе. – 1997. – № 2. – С. 34-43.

Гончаров С.А., Гончарова, О.М. Врач и его биография в русской литературе // *Studia Literaria Polono-Slavica*, № 6; *Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie.* – Warszawa, 2001. – С. 217-227.

Грачева И.В. Символика имен в рассказе А.П. Чехова «Невеста» и пьесе «Вишневый сад»// Литература в школе. – 2004. – № 7. – С. 18-20.

Григорьева С.А. Словарь языка русских жестов. – М., 2001.

Димитров Л. Все-вышний сад//«Звук лопнувшей струны». – М., 2005.

Дмитриева Л.И. Словарь языка жестов. – М., 2003.

Добин Е. Искусство детали// Добин Е. Сюжет и действительность. – Л., 1981. – С. 364-430.

Егоров Б.Ф. Очерки по истории русской культуры XIX в.// Из истории русской культуры. Т. V (XIX в.). – М., 1996.

Егоров Б.Ф. Труд и отдых в русском быту// Из истории русской культуры. Т. V (XIX в.). – М., 1996. С. 531-559.

Екинцев В.И. Жест как выражение смысловой позиции личности. – Барнаул, 2004.

Захаржевская Р.В. История костюма. – М., 2007.

Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюр-морта: К проблеме прочтения символа. – М., 1997.

Зданович Д.Г. Человек в пространстве древних культур»: к проблематике конференции// [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.antiquity.ru/cofer/00.htm>. – Загл. с экрана.

Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. – Киев, 1994.

Ивлева Т.Г. Автор в драматургии А.П.Чехова: Учебное пособие. – Тверь, 2001.

История костюма, составленная Н. Будур. – М., 2002.

Кайгородова В.Е. «Вишневый сад»: поэтика названия и основные мотивы// Русская литература XIX-XX вв.: поэтика мотива и аспекты литературоведческого анализа. – Новосибирск, 2004. – С. 251-254.

- Капустин Н.В.* «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: жанровые трансформации. – Иваново, 2003.
- Карасев Л.В.* Вещество литературы. – М., 2001.
- Карасик В.И.* Анекдот как предмет лингвистического изучения // Жанры речи. – Саратов, 1997. – Вып. 1. – С. 144–153.
- Карасик В.И.* Ритуальный дискурс // Жанры речи: Сборник научных статей. – Саратов, 2002. – Вып.3. – С. 157–171.
- Катаев В.Б.* Проза Чехова: Проблема интерпретации. – М., 1979.
- Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. – М., 1989.
- Катаев В.Б.* Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. – М., 1998.
- Катаев В.Б.* Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. – М., 2004.
- Кирсанова Р.М.* Розовая канарейка и драдедамовский платок: Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века. – М., 1989.
- Кирсанова Р.М.* «Именно дырявые башмаки...»// Согласие. – 1992. – № 1. – С. 71-84.
- Кирсанова Р.М.* Костюм в русской художественной культуре XVIII – XX вв. – М., 1995.
- Кирсанова Р.М.* Сценический костюм и театральная публика в России XIX века. – М., 1997.
- Кожевникова Н.А.* Сквозные мотивы и образы в творчестве А.П. Чехова // Русский язык в его функционировании. Третьи шмелевские чтения. 22–24 февр. 1998. – М., 1998. – С. 55–57.
- Козлова С.М.* Литературная перспектива в новой поэтике Чехова (повесть «Огни»)// Проблемы межтекстовых связей. – Барнаул, 1997.
- Козубовская Г.П.* О «чахоточной деде» в русской литературе (Пушкин – Ахматова) // *Studia Literaria*

Polono-Slavica, № 6; *Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie.* – Warszawa, 2001. – С. 171-193.

Козубовская Г.П. Мифология Города в прозе А.П. Чехова//Культура и текст: Миф и мифопоэтика/ Под ред. Г.П. Козубовской. – СПб.; Самара; Барнаул, 2004. – 177–191.

Козубовская Г.П., Полюянова Е.Н. Поэтика имени в прозе А.П. Чехова: врачи // Поэтика имени: сб. научных трудов / Под ред. Г.П. Козубовской и И.Н. Островских. – Барнаул, 2004. – С.56 – 65.

Козубовская Г.П. Поэзия Фета и мифология. – Барнаул, 2005.

Козубовская Г.П., Крапивная Е.В. Поэтика костюма в повести Чехова «Драма на охоте»// Культура и текст. – Т. 3. – Барнаул, 2005. – С. 218 – 226.

Козубовская Г.П. Русская литература: миф и мифопоэтика. – Барнаул, 2006.

Колесов В.В. Язык города. – М., 1990.

Костеневич А.Г. Некоторые проблемы типологии западноевропейского натюрморта 1890-х годов // Вещь в искусстве: Материалы научной конференции (1984), ГМИИ им. А.С.Пушкина. – Вып. XVII. – М., 1986. – С. 140-158.

Кошелев В.А. Мифология сада в последней комедии А.П.Чехова// Русская литература. – 2005. – № 1. – С. 47-51.

Кройчик Л.Е. Поэтика комического в прозе А.П. Чехова. – Воронеж, 1986.

Кубасов А.В. Проза Чехова: Искусство стилизации. – Екатеринбург, 1998.

Кузичева А.П. Ваш А.П.Чехов. – М., 2000.

Лабунская В.А. Невербальное поведение. – Ростов-на-Дону, 1986.

- Лапушин Р.Е.* Трагический герой в «Палате № 6» (от невольной вины к совести) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. – М., 1995. – С. 60–66.
- Лапушин Р.Е.* Не постигаемое бытие...: Опыт прочтения А.П. Чехова. – Минск, 1998.
- Левин-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М., 1999.
- Левин-Строс К.* Структурная антропология. – М., 2001.
- Летопись жизни и творчества А.П. Чехова. – М., 2004.
- Линков В.Я.* Художественный мир прозы Чехова. – М., 1982.
- Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.
- Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. – Л., 1982.
- Лихачев Д.С.* Смех в древней Руси. – М., 1984.
- Лосев А.Ф.* Афродита // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 1. – М., 1987. – 671 с.
- Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – 525 с.
- Лотман Ю.М.* Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве: Материалы научной конференции (1984), ГМИИ им. А.С.Пушкина. – Вып. XVII. – М., 1986. – С. 6-14.
- Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988.
- Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. – СПб., 1994.
- Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя// Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб., 1997.
- Лотман Ю.М.* Об искусстве. – СПб., 1998.
- Лотман Ю.М.* Пушкин. – СПб., 1999
- Лотман Ю.М.* Семиосфера. – СПб., 2000.

Лошилов И.Е. О звуке «лопнувшей струны» в свете эстетики VANITAS// [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litera.ru/slova/loshilov/ozvuke.html>. – Загл. с экрана.

Магомедова Д.М. Парадоксы повествования от первого лица в рассказе А.П. Чехова «Шуточка» // Жанр и проблема диалога. – Махачкала, 1982. – С. 76–83.

Магомедова Д.Н. К специфике балладного сюжета романтической баллады// Поэтика русской литературы. – М., 2001.

Марасинова Е.Н., Каждан Т.П. Культура русской усадьбы// Очерки русской культуры XIX в. – Т. I. Общественно-культурная среда. – М., 1998. –С. 265-374.

Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М., 1990.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994.

Мордовцева Т.В. Культ мертвых в древней Руси // Человек. – 2004. –№1. – С.130-141.

Музыка и незвучащее. – М., 2000.

Некрьлова А. Народная демонология в литературе. – М., 2004.

Немировский А.И. История Древнего мира: Античность: Учебн. для студ. высш. учеб. заведений: в 2 ч. – М., 2000. – Ч. 2. – 480 с.

Одесская М. Генри Торо и Антон Чехов; лес и степь [Электронный ресурс]. – Режим доступа:// http://liber.rsuh.ru/ConfTJSA-RUSSIA/odesskiy_2.htm. – Загл. с экрана.

Пиз А. Язык жестов. Что могут рассказать о характере и мыслях человека его жесты. – Воронеж, 1992.

Пиз А. Язык телодвижений. Как читать мысли окружающих по их жестам. – Нижний Новгород, 1992.

- Поваляева М.А., Рутер О.А.* Невербальные средства общения. – Ростов-на Дону, 1977.
- Подорога В.А.* Метафизика ландшафта. – М., 1993.
- Подорога В.А.* Феноменология тела. – М., 1995.
- Полоцкая Э.А.* А.П. Чехов: Движение художественной мысли. – М., 1979.
- Полоцкая Э.А.* «Напоминают мне Заньковецкую...» // Русская словесность. – 1994. – № 6. – С. 9-14.
- Полоцкая Э.А.* «Вишневый сад». Жизнь во времени. – М., 2003.
- Полярности в культуре. – СПб., 1996.
- Потебня А.А.* Символ и миф в народной культуре. – М., 2000.
- Почепцов В.Г.* Русская семиотика. – М., 2001.
- Пронников В.А.* Язык мимики и жестов. – М., 2001.
- Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. – М., 1999.
- Разумова Н.Е.* Творчество Чехова в аспекте пространства. – Томск, 2001.
- Рейфилд Д.П.* Мифология туберкулеза, или болезни, о которых не принято говорить правду // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». – М., 1996. – С. 44-50.
- Сильман Т.И.* Заметки о лирике. – Л., 1977.
- Сны и видения в народной культуре/ Сост. О. Б. Христофоров. – М., 2002. – 382 с.
- Собенников А.С.* «Между "есть Бог" и "нет Бога"...» (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П.Чехова). – Иркутск, 1997.
- Соболев А.К.* Мифология славян. – СПб., 1999.
- Сон - семиотическое окно: XXVI Випперовские чтения. – М., 1994.
- Стенина В.Ф.* Мифология болезни в прозе А.П. Чехова. Диссертация ...канд. наук. – Самара, 2006.
- Степанов Ю.С.* Семиотика. – М., 1972.

Стрельцова Е.И. Мотивы, образы, интертекст. Опыт реконструкции внесценической родословной, или «демонизм» Соленого. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: электронный ресурс:

<http://www.akhmatova.org/articles/iliev.htm>. – Загл. с экрана.

Строев А. Писатель: мнимый больной или лекарь поневоле? // Новое литературное обозрение. – 2004. – №5. – С. 89-98.

Суперанская А.В. Как вас зовут? Где вы живёте? – М., 1964.

Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. – Л., 1987.

Сухих И.Н. Художественный мир Чехова (истоки, границы, принципы, эволюция). – Л., 1990.

Тайлор Э.Б. Миф и обряд в первобытной культуре. – Смоленск, 2000.

Ташлыков С.А. «...Симон, называемый Петром...»// <http://www.slovo.isu.ru/simon.htm>

Топоров В.Н. Еда // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М., 1988. – Т. 2 К-Я. – 719. – С. 391-393.

Топоров В.Н. Хаос // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М., 1988. – Т. 2 К-Я. – С. 581-582.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995.

Топоров В.Н. Растения // [Электронный ресурс]. Режим доступа:

http://www.edic.ru/myth/art_myth/art_18021.html. – Загл. с экрана.

Турбин В.Н. К феноменологии литературных и риторических жанров у А.П. Чехова // Проблемы поэтики и

- истории литературы. Сборник статей. – Саранск, 1973. – С. 204–217.
- Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. – М., 1981.
- Тхостов А.Ш.* Болезнь как семиотическая система // Вестник Московского университета. – Сер. 14. Психология. – 1993. – № 1. – С. 3-15; № 4. – С. 13-24.
- Тхостов А.Ш.* Психология телесности. – М., 2002.
- Тхостов А.Ш.* Райский сад (структура нарциссической зависимости)// Психологический журнал. – 2007. – Т.28. – №3.
- Тюпа В.И.* Художественность чеховского рассказа. – М., 1983.
- Тюпа В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. – Тверь, 2001 (электронная версия).
- Успенский Б.А.* Поэтика композиции// Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 274 – 317.
- Фарино Е.* Введение в литературоведение. – Warszawa, 1991.
- Фарино Е.* Чем и зачем писатели болеют и лечат своих персонажей? // Studia Literaria Polono-Slavica, № 6; Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie. – Warszawa, 2001. – С. 485 – 493.
- Фарино Е.* Введение в литературоведение. – СПб., 2004.
- Федосюк М.Ю.* «Стиль» ссоры // Русская речь. – 1993. – № 5. – С. 14–19.
- Федосюк М.Ю.* Комплексные жанры разговорной речи: «утешение», «убеждение» и «уговоры» // Русская разговорная речь как явление городской культуры. – Екатеринбург, 1996. – С. 73–94.
- Флоренский П.А.* Избранные труды по искусству. – М., 1996.
- Флоренский П.А.* Имена. – М., 1998.
- Фрэзер Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии – М., 1986.

- Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. – М., 1978.
- Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.
- Фромм Э.* Забытый язык // Фромм Э. Психоанализ и этика. – М., 1993.
- Хворостьянов Е.В.* Поэтика пародийного текста// От Пушкина до Белого. – СПб., 1992. – С. 261-277.
- Цивьян Т.Д.* Дом в древней модели мира// Семиотика культуры: Труды по зн. сист. Вып. V. – Тарту, 1978. – С. 54 – 67.
- Чавдарова Д., Стоименова Б.* Тема болезни в европейской литературе (предварительный осмотр) // *Studia Literaria Polono-Slavica*, № 6; *Morbus, medicamentum et sanus – Choroba, lek i zdrowie.* – Warszawa, 2001. – С. 205-215.
- Чеховиана: Чехов и его окружение. – М., 1996.
- Чехов А.П. Pro et contra. – СПб., 2002.
- Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. – М., 1990.
- Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М., 1993.
- Чеховиана: Чехов и Пушкин. – М., 1998.
- Чеховиана: Чехов и «серебряный век». – М., 1996.
- Чеховиана. «Звук лопнувшей струны». – М., 2005.
- Чудаков А.П.* Мир Чехова: возникновение и утверждение. – М., 1986.
- Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. – М., 1971.
- Чудаков А.П.* Слово – вещь – мир; от Пушкина до Толстого. – М., 1992.
- Шангин И.И.* Русские традиционные праздники. – М., 1986.
- Шарафадина К.И.* Сад, цветок, книга в ассоциативном ореоле пушкинской Татьяны // Книга как художественное целое: различные аспекты анализа и интерпретации. Филологические штудии-3. – Омск, 2003.

Шарафадина К.И. «Азбука Флоры» в аллегорическом языке графики и поэзии рукописных альбомов первой половины XIX века // Русская литература. – 2004. – №1.

Шатин Ю.В. Речевая деятельность персонажей как средство комического в «Вишневом саде» // О поэтике А.П.Чехова. – Иркутск, 1993. – С. 251-260.

Шатин Ю.В. Профанирующий символ // О поэтике А.П.Чехова. – Иркутск, 1993. – С. 296-297.

Шатин Ю.В. Археотипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе// «Вечные» сюжеты русской литературы. – Новосибирск. – 1996. – С. 30-41.

Шмелева М.Н. Русская одежда//Русские. – М., 1997.

Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. – М., 2002.

Шмид В. Нарратология. – М., 2003.

Шмид В. Проза как поэзия: Статьи о повествовании в русской литературе. – СПб., 1994.

Щукин В.Г. Чеховская дача: культурный феномен и литературный образ// Очерки русской культуры XIX в. – Т.V. – М., 2005. – С. 418-452.

Щукин В.Г. Поэзия усадьбы и проза трущобы // Из истории русской культуры. Т. V (XIX в.). – М., 1996. – С. 574 – 589.

Эткинд Е.Г. А.П. Чехов // Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX вв. – М., 1999. – С. 367-412.

Юнг К.Г. Воспоминания. Размышления. Сновидения. – М., 1994.

Справочные издания

Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г. Гаева. – М., 2000.

Библейская энциклопедия. – М., 1991.

- Библия: Канонические книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. – Барнаул, 1999.
- Бычков А.А.* Энциклопедия языческих богов: Мифы древних славян. – М., 2000.
- Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М., 1978 – 1980.
- Жюльен Н.* Словарь символов. – М., 1999.
- Иллюстрированный энциклопедический словарь / Под ред. А.П.Горкина. – М., 2000.
- Краткая энциклопедия славянской мифологии / Под ред. Н.С. Шапарова. – М., 2000.
- Керлот Х.Э.* Словарь символов. – М., 1994. – 608 с.
- Кох Р.* Книга символов. – М., 1995.
- Кун Н.А.* Легенды и мифы Древней Греции. – М., 2005.
- Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
- Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. – М., 1996.
- Мифологический словарь/ Под ред. Е.Л. Мелетинского. – М., 1990.
- Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. – М., 1987-1988.
- Ожегов С.И.* Словарь русского языка. – М., 1990.
- Ожегов С.И.* Словарь русского языка.. – М., 2003.
- Похлебкин В.В.* Словарь международной символики и эмблематики. – М., 2004.
- Ринекер Ф., Майер Г.* Библейская Энциклопедия Брокгауза. – М., 1999.
- Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. – М., 1999.
- Руднев В.П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. – М., 2001.
- Русский праздник: Праздники и обряды народного земледельческого календаря: Иллюстрированная энциклопедия / авт.: О.Г. Богданова и др.; Авт. предисл. и научн. ред. И.И. Шангина. – СПб., 2002.

Славянская мифология: Словарь-справочник/Сост. Л. Вагурина. – М., 1998.

Современный словарь-справочник по литературе/ Сост. С.Н. Кормилов. – М., 2000.

Мир вещей: Энциклопедия/под ред. Т. Евсеева. – М., 2004.

Справочник личных имен народов РСФСР. – М., 1987.

Толковый словарь иностранных слов. – М., 2002:

Тресиддер Д. Словарь символов. – М., 1999.

Турскова Новый справочник символов и знаков. – М., 2003.

Усманова А.Р. Код // Постмодернизм. Энциклопедия (под ред. Грицанова А.А., Можейко М.А.). – Минск, 2001. – С. 364-365.

Федосеенко В.М. Флора и Фавн: мифы о растениях и животных. – М., 1998.

Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве.

Пер. с англ., вст. статья А. Майкапара. М., 1996.

Шмелева М.Н. Русская одежда // Русские. – М., 1997.

Энциклопедия пейзажа. – М., 2002.

Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 2000.

Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева и др. – М., 2000.

Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»:

Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990.

Сведения об авторах

С.В. Архипова – выпускница 2006 г., автор дипломной работы «Семиотика пространства в ранней прозе А.П. Чехова»

А.В. Иванова – выпускница 2007 г., автор дипломной работы «Поэтика жеста в ранних рассказах А.П. Чехова»

О.А. Илюшникова – выпускница 2005 г., автор дипломной работы «Поэтика костюма в поздней прозе А.П. Чехова»

Г.П. Козубовская – д.ф.н., проф. кафедры русской и зарубежной литературы БГПУ, автор работ по истории русской литературы XIX-XX вв.

Т.В. Михайлова – выпускница 2005 г., автор дипломной работы «Мифопоэтика поздней прозы А.П. Чехова»

И.Н. Селиванова – выпускница 2006 г., автор дипломной работы «Растительный код в поздней прозе А.П. Чехова»

И.Е. Смыкова – выпускница 2007 г., автор дипломной работы «Пространственный код в поздней прозе А.П. Чехова»

В.Ф. Стенина – к.ф.н., ст. преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы БГПУ, автор кандидатской диссертации «Мифология болезни в прозе А.П.Чехова»

Н.В. Шнайдер – выпускница 2007 г., автор дипломной работы «Вестиментарный код в драматургии А.П.Чехова»