

И.А. Айзикова

Томский государственный университет

Образы русских художников и их творчества в прозе А.П. Чехова

Проблема «чужого» слова в «своем» в настоящее время одна из самых актуальных в отечественном литературоведении. Войдя в активный научный оборот прежде всего в связи с изучением словесности рубежа XIX-XX вв., она стала предметом специального интереса и историков русской литературы XIX в. В частности, это относится к творчеству А.П. Чехова. Однако, как правило, данная проблематика присутствует даже в новейших работах о Чехове подспудно, затрагивается исследователями лишь попутно, для решения своих конкретных задач. Предпочтение отдается размышлениям о художественных взаимосвязях и влияниях, об образных и сюжетно-тематических переключках и т.д.¹ В этом плане показательна, например, одна из последних монографий о Чехове, написанная Н.В. Капустиным [Капустин, 2003]. Названная «“Чужое” слово в прозе А.П. Чехова», она, по сути, обращена к жанровым проблемам творчества писателя, к вопросам чеховской рецепции жанровых модификаций, сформировавшихся в «ближнем» и «дальнем» контексте.

Понимая масштабность проблемы интертекстуальности творчества Чехова и не претендуя, разумеется, на ее целостное осмысление², в данной статье обратимся к конкретному и, как нам представляется, довольно распространенному, но мало изученному явлению. Поставить вопрос о нем позволяет тот очевидный факт, что сфера интертекстуальных связей много шире художественной литературы и что такие связи устанавливаются между произведениями разных видов искусства. Отсюда вытекает проблема музыкальных, хореографических, театральных и т.д. интертекстов в литературе. В частности, наше обращение к прозаическому наследию писателя показало, что на протяжении всего творческого пути им постоянно использовались живописные аллюзии, которые ни в одном случае не являются частным, второстепенным элементом текста и, напротив, указывают на суть авторской концепции. Живописные интертексты, само «перекодирование»³ живописных образов в словесные – все это является важным источником смыслопорождения в прозе Чехова, что мы и попробуем доказать на анализе таких повестей, как «Переполох», «Пустой случай», «Пассажир 1-го класса», «Скучная история», «Дуэль» и «Три года».

¹ См., например: [Собенников, 1997; Разумова, 2001; Кубасов, 1997, с. 79-98; Зайцева, 1996, с. 259-264; Гиривенко, 1998, с. 70-74; Комисарова, 1998, с. 92-98].

² Одна из последних международных конференций – «Творчество А.П. Чехова сегодня», проходившая в марте 2004 г., важнейшим направлением своей работы выбрала именно проблемы интертекстуальности чеховского творчества (приведем примеры тематики докладов: «“Скверная история” А.П. Чехова и “Княжна Анна Львовна” М.Е. Салтыкова-Щедрина (невольная аналогия или сознательная реминисценция)» (Т. Szyszko) или «“Отелло” и игра в Отелло в творчестве А.П. Чехова» (Е.Ю. Виноградова) и т. п.).

³ О кодировании текстов и их перекодировании см.: [Лотман, 1992, с. 110-120].

Но прежде следует хотя бы коротко обратиться к одной из основ нашего исследования – к природе слова и изображения. Проблема соотношения живописи и литературы, как известно, имеет глубокие корни, уходящие к Горацию, который, определяя место поэзии в системе искусств, утверждал, что поэзия подобна живописи. Это было оспорено в XVIII в. Г.Э. Лессингом в его знаменитом трактате «Лаокоон, или О границах поэзии и живописи». Сравнивая скульптурное изображение троянского жреца Лаокоона с его описанием у Вергилия в «Энеиде», Лессинг, во-первых, настаивает на том, что живопись и поэзия различаются спецификой и содержанием, и художественных изобразительных средств. Живописец, имеющий возможность изображать только *тела* с их видимыми свойствами, никогда не передает *движение* с такой свободой и полнотой, как это делает поэт. Поэт же, в свою очередь, считает Лессинг, не нарисует с помощью слов чувственно-телесный облик предмета.

Во-вторых, живопись, по Лессингу, это «*пространственное*» искусство, изображающее предметы и их расположение в пространстве. А поэзия, пользующаяся в качестве выразительных знаков словами, которые следуют одно за другим во времени, называется автором трактата «*временным*» искусством. Поэзия предметом своего изображения, утверждает Лессинг, имеет действия, совершаемые во времени. Из этого вытекало следующее: скульптор, чтобы избежать статики, должен избирать, выражаясь словами Лессинга, «плодотворный момент», в котором бы сконцентрировалось настоящее, прошлое и будущее изображаемого. В связи с этим, утверждает Лессинг, из образа должно быть устранено все случайное. Другими словами, «пространственное» искусство, считает Лессинг, имеет дело не с индивидуальными, конкретными, а с обобщенными образами. «Временное» искусство, напротив, рассматривая явление в развитии, улавливает его конкретику¹.

При установлении интертекстуальных связей между литературным и живописным произведением особенно важной оказывается интерпретация претекста (в нашем случае – живописного произведения или его автора) реципиентом, каковым является герой, повествователь, принадлежащий тексту литературному, или сам его автор. В таких случаях интертекстуальность начинает функционировать в самых сложных и плодотворных своих формах, не сводимых к «заимствованиям» и «влияниям», но позволяющих скрещивать и взаимно трансформировать, т.е. порождать новые смыслы взаимодействующих текстов.

С самым ранним живописным интертекстом в прозе Чехова мы встречаемся в рассказе «Переполах» (1886). Уже здесь это – принципиально важный прием художественного смыслообразования. Героиня рассказа Машенька Павлецкая, «молоденькая, едва только кончившая курс институтка», служащая гувернанткой в доме Кушкиных, отождествляет себя с княжной Таракановой, причем не с реальным историческим лицом, а с персонажем широко известной картины русского художника К.Д. Флавицкого, написанной в 1864 г. Происходит это в униженной и страшной для Машеньки ситуации обыска, переживаемой ею впервые в жизни.

Как известно, с именем княжны Таракановой связана судьба двух женщин. Первая – Августа Тимофеевна Тараканова, рожденная от морганатического брака императрицы Елизаветы Петровны с А.Г. Разумовским около 1744 г. Она была отправлена за границу, где получила воспитание и откуда силою в 1785 г. была при-

¹ Не останавливаясь подробно на проблеме соотношения литературы и изобразительного искусства, назовем некоторые важнейшие для нас в этом плане работы: А.Ф. Лосев, «Диалектика художественной формы»; А. Блок, «Краски и слова»; А. Белый, «Формы искусства».

везена по повелению Екатерины II в московский Ивановский монастырь. Вторая княжна Тараканова – *самозванка*, «вклепавшая на себя имя». В начале 1774 г. она объявила себя дочерью императрицы Елизаветы Петровны, сестрою Пугачева и претенденткой на русский престол. Граф Орлов, получив от Екатерины II повеление «схватить бродяжку», исполнил его. Арестованная по его приказанию, она была доставлена в Петропавловскую крепость. Умерла самозванка от чахотки 4 декабря 1775 г., скрыв тайну своего рождения даже от священника. Предание о гибели лже-княжны во время наводнения в Санкт-Петербурге в 1777 г., послужившее сюжетом картины Флавицкого, не подтверждается исследованиями.

Таким образом, интертекстуальные отношения возникают в рассматриваемой повести на основании визуальной памяти о картине и ассоциаций из реальных исторических контекстов, имеющих не только у автора, его героини, но и у читателя. Тем самым создаются дополнительные приращения смысла в словесном тексте. Машенька Павлецкая, глубоко оскорбленная произведенным в ее комнате обыском и мучимая вопросом «Что теперь будет?», непроизвольно восстанавливает в своем сознании картину Флавицкого: «Если ее могли заподозрить в воровстве, то, значит, могут теперь арестовать, раздеть догола и обыскать, потом вести под конвоем по улице, засадить в темную, холодную камеру с мышами и мокрицами, точь-в-точь в такую, в какой сидела княжна Тараканова» [Чехов, 1970, т. 2, с. 209]. Поскольку речь идет об очень популярном художественном произведении, читатель без труда улавливает, что с полотна, созданного памятью чеховской героини, исчезла одна важная, можно сказать, центральная составляющая – образ княжны Таракановой. На вновь созданном «полотне» это место занимает сама чеховская героиня. Здесь интересны, в плане рассматриваемых проблем, несколько моментов.

Во-первых, перед читателем предстает одна из возможных интерпретаций картины, которая служит яркой характеристикой ее реципиента в целом и того состояния, в котором героиня находится в данный конкретный момент, когда она узнает об обыске в ее комнате. Для Машеньки, над которой «еще никогда не совершали такого насилия», для дочери учителя, которую заподозрили в воровстве и «обыскали, как уличную женщину», это – катастрофа и ощущение полного одиночества и беспомощности, которым ей запомнилось полотно Флавицкого. «Что хотят, то и могут с ней сделать», – думает героиня об изображенной на картине девушке и одновременно о себе [Там же].

Во-вторых, очень важной характеристикой молоденькой гувернантки, совсем не знающей жизни, является сам факт ее самоотождествления с героиней художественного произведения в момент первого реального столкновения с действительностью. Но самое главное здесь, пожалуй, заключается в том, что «посредником» между жизнью и литературной героиней, открывающим ей эту жизнь во всей полноте и сложности, Чехов выбирает живопись. Кодирова литературный образ в системе языка живописи, автор получает возможность изобразить в словесном произведении тот самый свойственный живописи «плодотворный момент», в котором сливается и прошлое, и настоящее, и будущее Машеньки Павлецкой. Таким моментом и оказывается лаконичная, но чрезвычайно емкая сцена с горько плачущей в своей комнате героиней, отождествляющей свою жизнь с уже законченной и всем известной судьбой княжны Таракановой, точнее, созданного Флавицким образа. Глубина этой сцены, собственно, проистекает из системы перекодировок, благодаря которой картина превращается в жизнь, а жизнь в картину, произведение изобразительного искусства вербализуется, а словесный текст напоминает картину. Неслучайно характерным качеством литературы 1860-80-х гг. многие ее современники называли «фотографизм», «дагерротипизм», а о сочинениях Чехова 1880-х гг. отзывались как о «моментальных фотографиях», «картинках»¹.

¹ См. об этом подробно: [Чудаков, 1986, с. 119-121].

С одной стороны, читатель видит, как далека на самом деле Машенька, отождествляющая себя с княжной Таракановой (о которой, к тому же, читатель знает как о лжекняжне, самозванке), от образа с картины и как она тождественна реальной будничной жизни. Не случайно мелькнувшее в сознании девушки полотно художника далее вписывается в поток таких мыслей: «Побегу ко всем судьям и защитникам...» – думала уже, видимо, забывшая об узнице Петропавловской крепости героиня Чехова. «Я объясню им, я присягну... Они поверят, что я не могу быть воровкой» [Там же].

С другой стороны, сближение образа Машеньки с живописным образом подчеркивает сам способ ее мышления – фрагментами, логически или ассоциативно связанными, конечно, но все же «картинками». Так, в рассказе происходит своеобразный обмен знаковыми системами, символикой разноприродных текстов. В связи с этим следует указать на временные и пространственные детали повествования. В рассказе Чехова описывается совсем другая эпоха, по сравнению с картиной Флавицкого, но эта временная ось не мешает героине отождествить себя с человеком, жившим почти сто лет назад, и более того, отождествить пространство, в котором она живет и которое для нее является чужим, не защищающим от врагов, со страшной тюремной камерой Петропавловской крепости. В результате рассказ объемом в несколько страниц наполняется глубочайшим содержанием. Показательно, что первая его публикация в «Петербургской газете» была сделана с жанровым подзаголовком «Отрывок из романа».

В рассказе того же 1886 г. «Пустой случай» вновь встречаемся с «вплетением» в словесный текст живописного, причем, это опять картина «Княжна Тараканова». Повествователь, оказавшись в доме Надежды Львовны Кандуриной, неоднократно обращает свое (и вместе с тем читательское) внимание на копию этого полотна, которая висит в гостиной. Картина Флавицкого является нервом всего повествования, организуя его сюжет, обрисовку характеров, психологизм, во многом определяя понимание его смысловой сути. Выстраивание рассказа на соотношении с популярной картиной становится для автора-повествователя способом порождения собственного текста, что, в свою очередь, раскрывает и его личность, его позицию.

Повествование о Надежде Львовне развивается как процесс ее идентификации с образом, созданным известным художником. Так, уже общее восприятие повествователем дома Кандуриной полностью совпало с его первым впечатлением от полотна. Этот дом показался ему «тяжелым». Кроме того, он обращает внимание на «всегда занавешенные окна» дома. Не менее характерным было восприятие интерьера. В передней пахло «чем-то давно прошедшим, что когда-то жило и умерло». Комнаты, которые вели в гостиную, также запомнились своей непригодностью к живому человеку: их блестящие полы были покрыты коврами только по периметру, так что повествователю, «не рискнувшему касаться своими грубыми болотными сапогами яркого пола, <...> приходилось описывать четырехугольник» [Там же, т. 3, с. 12]. В гостиной царили сумерки и полная тишина («Даже часы молчат...»), старинная мебель покрыта чехлами, люстры также окутаны в марлю. В такой обстановке повествователю, увидевшему на стене картину, показалось, что «княжна Тараканова уснула в золотой раме, а вода и крысы замерли по воле волшебства» [Там же]. Картина полностью сливается с атмосферой гостиной, и даже упомянутая повествователем золотая рама не становится границей, временной и пространственной, между комнатой и художественным полотном. И там, и там – сумерки, сжимающие пространство до одной точки, и остановившееся время.

Это ощущение отсутствия жизни, наиболее ярко проявившееся в восприятии повествователем живописного произведения, полного страстей, как сцены всеобщего сна и неподвижности, органично вписывается в его рассказ о жизни Наде-

жды Львовны, известной ему только по сплетням. Рассказ этот выстроен на полускрытом, но последовательном сопоставлении судьбы героини с судьбой и А.Т. Таракановой, и ее «двойника»-самозванки, и с образом княжны Таракановой, созданным Флавицким.

Весьма показательна одна из первых характеристик Кандуриной: «она была невылазно богата» [Там же, с. 8; курсив мой – И.А.]. Далее этот мотив заточения возникнет еще не раз. По контрасту с образом с картины и с ее прототипом, а также с двойником прототипа, Надежда Львовна, что также подчеркивается повествователем неоднократно, «некрасива, бесцветна». Но несмотря на ее внешнюю заурядность, героиня способна на страстные чувства: «в уезде говорили, что <...> еще до своего замужества <...> она была страстно влюблена в князя Сергея Ивановича». Здесь тоже явные переключки с лжекняжной и ее живописным образом. В настоящее же время Надежда Львовна, выйдя замуж не по любви, живет, фактически брошенная мужем, «окруженная тунеядицами-приживалками», томась «за спущенными шторами» и коротая «свои скучные дни <...> филантропией» [Там же, с. 9]. «Жизнь ее, – определяет повествователь, – одинокая, замуравленная в четырех стенах, с ее комнатными сумерками и тяжелым запахом гниющей мебели...» [Там же, с. 13]. В данном случае протягиваются связующие нити и к судьбе А.Т. Таракановой.

Вся жизнь чеховской героини опутана тайнами, ложью, сплетнями, и даже счастье ее зависело от лжи. «Солги я раз в жизни, солги только перед самим собой и одной... и одним человеком, который, я знаю, простил бы мне мою ложь, я положил бы к себе в карман чистоганом миллион. Но не смог! Духу не хватило!» – признается Сергей Иванович повествователю, имея в виду свой роман с Надеждой Львовной, который так и не закончился счастливым браком. Эта иллюзия счастья манит Надежду Львовну на протяжении всей жизни, как она манила княжну Тараканову во всех ее, так сказать, «ликах».

Один факт появления в имени Кандуриной князя, который даже не входит к ней и за которым она, не отрывая глаз, следит в окно, преображает героиню и все вокруг нее. Перед появлением хозяйки в гостиной поднимаются шторы, и «тотчас же, – отмечает повествователь, – охваченные ярким светом, ожили на картине крысы и вода, проснулась Тараканова» [Там же, с. 12]. «Восторг и страдание, какими светилось... некрасивое лицо» Надежды Львовны, «трудно описать», признается повествователь. «Ее глаза улыбались и блестели, губы дрожали и смеялись» [Там же, с. 14]. В эту минуту повествователь, по его собственному определению, испытывает досаду на князя, «не сумевшего солгать раз в жизни», и в целом «на правду и ложь», которые «играют такую стихийную роль в личном счастье людей» [Там же]. Здесь, конечно, вновь читатель отсылается к полотну Флавицкого, к его героине и ее прототипам, т.е. идет перекодировка литературы в живопись и через это – в иные исторические эпохи, а далее, через обратную связь осуществляется выход к общей сути жизни человека.

В финале повествователь с радостью покидает «маленькое царство позолоченной скуки», оставляя в нем, как «тяжелый фантастический сон», сумерки, Тараканову, Надежду Львовну. Все возвращается в исходное положение: героиня, заживо похороненная в своем доме со спущенными шторами, остается один на один со своим несчастьем, с погибающей княжной Таракановой, с застывшими на картине в полной неподвижности, теперь, может быть, уже навсегда, водой и крысами.

Так в рассказе Чехова формируется его знаменитый подтекст, актуализирующий в читательском сознании ряд источников смыслопорождения. Повествование рождается как сумма нескольких текстов, при этом за кадром всегда остается неиссякаемый родник новых смысловых нюансов, поскольку важнейшей составляющей повествования оказывается момент интерпретации (повествователем, ге-

роем, читателем, автором) суммируемых текстов. Кроме того, процесс наррации и рецепции углубляется за счет восстановления различного типа связей (исторических, причинно-следственных, типологических и т.д.), существующих объективно между претекстами.

В рассказе 1886 г. «Пассажир 1-го класса» ведущим в раскрытии одной из главных тем не только данного произведения, но и всего творчества Чехова – темы таланта, гения и заурядности оказывается образ русского художника Г.И. Семирадского. В рассказе, как всегда у Чехова, не происходит ничего особенного, но целая жизнь и мировоззрение героя уместились в ряд имен, среди которых очень важное место занимает названное имя.

Слово инженера Крикунова, главного героя и рассказчика, беседующего со своим соседом по купе о славе, известности и о способах их достижения, накладывается как бы поверх уже существующих текстов, отдельные элементы которых проступают в новом тексте¹. Крикунов досадует по поводу того, что его, построившего в России «десяток два великолепных мостов», соорудившего «в трех городах водопроводы», работавшего во славу отечества в Англии и в Бельгии, практически никто не знает, в то время, как газеты постоянно пишут о не имеющих голос певичках, публика знает в лицо скороходов и шулеров, шутов и акробатов. Деятели настоящей, высокой науки, настоящего высокого искусства, утверждает чеховский герой, привлекают к себе широкое внимание только в случае самоубийства, потери рассудка, ссылки и т.п. Рассуждая о взаимоотношении искусства и шире – культуры и толпы, о массовой и высокой культуре, Крикунов восклицает в адрес другого своего соседа по купе: «Тульского шулера знает, а спросите его, знает ли он Семирадского, Чайковского или философа Соловьева, так он вам башкой замотает... Свинство!» [Там же, т. 2, с. 416]. В соответствии с поставленными в данной статье задачами остановимся только на интертексте «Семирадский». Прежде чем обратиться к анализу, напомним некоторые сведения об этом художнике.

Г.И. Семирадский (1843-1902) был историческим живописцем. Награжден множеством медалей, званий и премий за исполненные картины, которые ныне находятся в известных музеях. Художник выставлял свои полотна на Всемирной выставке, несколько его картин на религиозные сюжеты украшали стены московского храма Спасителя. Успехи Семирадского можно перечислять и далее. Однако, его современники-искусствоведы замечают, что в большинстве его созданий главное достоинство составляют мастерская, блестящая техника, красивая постановка и группировка изображенных фигур, археологически точная передача античного быта во всех его подробностях и т.п. Но, при всей своей внешней привлекательности, картины Семирадского, пишет А.И. Сомов, действительный член Императорского общества поощрения художников, редактор журнала «Вестник изящных искусств», издававшегося при Академии художеств, с 1886 г. старший хранитель Императорского Эрмитажа по отделению картин, гравюр и оригинальных рисунков, «грешат слабым выражением внутреннего содержания, лишены истинного драматизма, напоминают собой театральные живые картины, в которых участвуют актеры, недостаточно проникшиеся своими ролями».

Возвращаясь к рассказу Чехова, мы видим, что имя художника Г.И. Семирадского, только однажды упомянутое, превращается в нем в целый текст, который структурно оказывается параллельным тексту о Крикунове. Новые смыслы в «Пассажира 1-го класса» порождаются благодаря тому, что повествование в целом, как «биструктурный текст», строится на ситуации «семиотического обмена»

¹ См. об этом подробно: [Женетт Ж., 1982 (рус. перевод 1989 г.)].

(термины Ю.М. Лотмана) между названными структурами. Важнейшей ступенью их «сообщения» является объективация Крикуновым самого себя в образе Семирадского, в его судьбе, в истории его отношений с обществом. Рассказ героя о себе является собственно комментарием к судьбе Семирадского, ее подтверждением. Вместе с тем, ссылка Крикунова на Семирадского – это его комментарий к собственной жизни, как герой ее сам воспринимает. Примечателен и ряд «текстов», в который попадает текст «Семирадский». На первый взгляд все здесь представляется совершенно случайным, но именно такой ряд и есть характеристика индивидуальности Крикунова, это и есть, по выражению А.П. Чудакова, «чеховская подробность в ее чистом виде» [Чудаков, 1986, с. 308].

«Семиотический обмен» ведет в данном произведении Чехова к тому, что трансформируется и образ Г.И. Семирадского, встроенного в созданную Крикуновым концепцию мира и человека, в его концепцию художника и взаимоотношений таланта с толпой; вместе с тем, усложняется и образ самого Крикунова в сознании читателей. Культурный контакт (инженер – художник, высокая – массовая культура, талант – способности – бездарность, тихая или воинственная), запечатленный Чеховым, позволяет собственно бессюжетному, бессобытийному повествованию не превратиться в статичное. Описанные межтекстовые взаимодействия, представляющие собой, по сути, явление метатекстовости, и являются в рассматриваемом произведении внутренним эпическим резервом для постановки на малом повествовательном пространстве рассказа целого ряда глубоких проблем, предполагающих, в свою очередь, возможность самых разных выводов.

Подобный художественный прием использован, но по-новому в предкризисной «Скучной истории», написанной незадолго до поездки на Сахалин. Прозектор Петр Игнатьевич, которого герой-повествователь, старый заслуженный профессор, характеризует весьма определенно: «бесталаный человек», «ученый тупица», резко ограниченный своей специальностью, узнав о том, что умер «профессор Перов», знаменитый художник-передвижник, спрашивает: «А что он читал?» [Чехов, 1970, т. 4, с. 284]. Имя В.Г. Перова вряд ли ему что-нибудь говорит, да и семантика слова «профессор» для него не выходит за границы научно-преподавательской деятельности.

Итак, из претекста заимствованы лишь два элемента, по которым должно произойти (или, как это было с прозектором, не произойти) его узнавание в тексте-реципиенте. Это узнавание претекста и соотношение с ним своего текста принадлежит в повести Николаю Степановичу, герою-повествователю. Причем претекст в своем полном объеме выносится за рамки повествования, да и его соотношение с новым текстом присутствуют в последнем имплицитно. Если в рассмотренных выше повестях Чехов обращался к так называемой реконструктивной интертекстуальности, при которой регистрируется общность «своего» и «чужого» текстов, то в «Скучной истории» на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой – организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры нового текста. Упоминание имени В.Г. Перова, благодаря которому произошло узнавание претекста в тексте-реципиенте, становится в повести преамбулой к его новой предикации.

Введение в текст имени известного художника – в контексте сообщения о его смерти – не только является характеристикой Петра Игнатьевича, но и подчеркивает одну из главных проблем повести: конечность человека и бессмертие его имени, его духовного наследия, отчуждаемого обществом от личности уже при жизни. По мнению Н.Е. Разумовой, главный герой повести помещен именно в такую «экзистенциальную ситуацию», когда он «не столько живет, сколько рефлектирует о своей жизни», которую сам уже рассматривает как практически завершенную <...> и почти со стороны» [Разумова, 2001, с. 111]. С этим связано по-

строение хронотопа «Скучной истории», отличающееся взаимодействием законов словесного и изобразительного искусства. Перед читателем возникают *картины*¹, фиксирующие статичное положение не только предметов, но и героя-повествователя в пространстве, будь то кабинет, гостиная, дорога в университет и т.д. Здесь ничего не меняется годами. Даже сад, с тех пор, как Николай Степанович был студентом, не изменился, «не стал ни лучше, ни хуже» – все те же «чахоточные липы, желтая акация и стриженная сирень» [Чехов, 1970, т. 4, с. 282].

Вместе с тем, эти лица, вещи, всегда находящиеся на одном и том же месте, по сути, впервые привлекают внимание ученого. Старый профессор, всю жизнь проживший в своем замкнутом пространстве, подолгу рассматривает картины и фотографии, напряженно всматривается в лицо жены, воображает лица товарищей, прислушивается к звукам: «...то жена пройдет через залу со свечой и непременно уронит коробку со спичками, то скрипнет рассыхающийся шкаф, или неожиданно загудит горелка в лампе – и все эти звуки почему-то волнуют меня», признается себе Николай Степанович [Там же, с. 278]. Каждый предмет, лицо, с которыми герой встречался ежедневно, вдруг обнаруживают перед ним свое удивительное качество: они все имеют для него свою историю: «Вот большой серый дом с аптекой; тут когда-то стоял маленький домик, а в нем была портерная; в этой портерной я обдумывал свою диссертацию и написал первое любовное письмо к Варе. <...> Вот бакалейная лавочка; когда-то хозяйничал в ней жидок, продававший мне в долг папиросы, потом толстая баба, любившая студентов за то, что “у каждого из них мать есть” <...>» [Там же, с. 281-282]. Статичное пространство наполняется движением, жизнью, правда, текущей как бы в обратную сторону в сознании героя, стремящегося выйти из «картины» в живое пространство и найти там ответы на мучительные вопросы о смысле своего существования на земле.

Время, как и пространство, ведет себя в повести в соответствии с законами и словесного, и живописного искусства. С одной стороны, как было сказано выше, всё в окружающем героя мире наполняется «своей историей». С другой стороны, время в «Скучной истории» повсюду как будто остановилось. Не случайно лейтмотивным оказываются слова «по-прежнему», «как и прежде». Почти всё Николай Степанович делает по старой, давно установившейся привычке. Каждый раз ровно в полночь он раздевается и ложится в постель, всегда быстро засыпает, чтобы во втором часу проснуться, час или два потом ходить из угла в угол, читать без всякого интереса или, чтобы занять время и внимание, считать до тысячи. Точно также статичны утро, день и вечер героя. Утро начинается приходом жены, которая всякий раз говорит и делает одно и то же. Во время завтрака всякий раз входит дочь, целует его и интересуется на ходу его здоровьем. Потом он одевается, идет в университет, где швейцар, как обычно, отворяет ему все двери, снимает с него шубу, а за столом в кабинете всегда – прозектор, читающий книгу; потом они втроем, всякий раз в одном и том же порядке, идут в аудиторию, где студенты, как заведено, встают, потом садятся и т.д.

Перед читателем тот самый, по выражению Лессинга, «плодотворный момент», в котором сконцентрированы все времена и через который передается общая идея автора о драматической и даже трагической противопоставленности человека миру как объективной данности. Так в повести соединяются в целое судьба конкретного человека и авторская онтология.

¹ Н.Е. Разумова интересно анализирует понятие границы, своего рода «рамы», называя ее «сущностной характеристикой положения Николая Степановича». В ряд таких метафор, как кабинет, дачное окно, исследователь ставит и «границу жизни и смерти», обладающей «бытийной тотальностью» и в то же время обособляющей каждого «до невыносимого одиночества» [Разумова, 2001, с. 112].

М.Л. Семанова давно уже отметила, что «ни в одном произведении Чехова нет такого количества отсылок к именам писателей, философов, литературных персонажей, как в «Дуэли». Упоминание знакомого читателю героя или известного имени автора, – пишет исследовательница, – выполняет неоднозначную идейно-стилистическую функцию. Это и усиление авторского голоса, проверка чужим опытом жизненности, глубины, справедливости убеждений каждого действующего лица, это и способ создания контакта с читателем, проявление доверия к нему, расчет на его ассоциации, это и своеобразное испытание героя» [Семанова, 1976, с. 79]. Обращаясь к упоминаемым в повести именам Пушкина, Тургенева, Толстого, Дарвина, Спенсера, М.Л. Семанова оставляет за рамками своего внимания живописный интертекст. Между тем, он весьма важен уже в силу того, что функциональный спектр его значительно расширился, по сравнению с предыдущими.

Прежде всего, отсылка к живописному тексту понадобилась одному из героев – Лаевскому – для установления душевного контакта с Самойленко, для их взаимопонимания. Эта ссылка должна была установить между героями отношения «свой» со «своим», отношения общности как минимум культурной памяти или даже мировоззренческих позиций и эстетических пристрастий. Это было обращение к совершенно конкретному адресату, который, по мысли Лаевского, был в состоянии этот интертекст узнать и через это узнавание адекватно оценить своего собеседника, его внутреннее состояние, направление его чувств, ума, воли. Одновременно интертекстуальная ссылка Лаевского выступает и в роли обращения к читателю.

Речь идет о разговоре Лаевского и Самойленко, открывающем произведение. Герои, по сути, говорят на разных языках. Лаевский погружен в рефлексию, которая не отпускает его ни на минуту, он задает бесконечные вопросы Самойленко. Все они касаются проблемы действия: «Как бы ты поступил в таком случае?», «Неужели ты решился бы предложить ей денег?», «Ну вот, скажи: что делать?». На все вопросы у Самойленко есть простые ответы. «Как бы ты поступил в таком случае?» – спрашивает Лаевский о своей закончившейся любви к Надежде Федоровне. «Очень просто. Иди матушка на все четыре стороны – и разговор весь», – советует Самойленко [Чехов, 1970, т. 4, с. 378]. Далее он предлагает Лаевскому нечто прямо противоположное – не показывать Надежде Федоровне вида, что разлюбил, и жить с ней «до самой смерти». И то, и другое, естественно, неприемлемо для Лаевского.

Оба чувствуют, что не понимают друг друга и, искренне стремясь – один оказать помощь, а другой – получить ее, Самойленко и Лаевский пытаются перейти на «другой» язык. В ответ на очередной вопрос Лаевского о том, как жить с нелюбимой женщиной, Самойленко говорит: «Я тебе сейчас объясню...». И далее он вспоминает «агента старичка, величайшего ума человека» и приводит его слова «в семейной жизни главное – терпение» [Там же, с. 380]. Чуть ниже, пытаясь объяснить свое внутреннее состояние, которое пришло к нему, как герою кажется, здесь, на Кавказе, и от которого ему хотелось бы бежать «на север», Лаевский тоже прибегает к «чужому» слову. Он вспоминает картину В.В. Верещагина «Самаркандский зиндан», где с потрясающей точностью и трагизмом изображается подземная тюрьма и ее пленники, обреченные на казнь. Не называя картины, Лаевский так описывает ее Самойленко, который, перед этим, абсолютно не понимая собеседника, не чувствуя его состояния, утверждал, что «великолепнее Кавказа и края нет»: «У Верещагина есть картина: на дне глубочайшего колодца томятся приговоренные к смерти, Таким вот точно колодцем представляется мне твой великолепный Кавказ» [Там же, с. 382].

Здесь примечательны несколько моментов. Прежде всего, напомним следующую деталь. Лаевский еще до рассказа о верещагинской картине пытался достучаться до Самойленко таким же способом перехода на «другой» язык общения. После рассуждений о себе как о лишнем человеке Лаевский рассказывает Самойленко, что «в прошлую ночь» он «утешал себя тем, что все время думал: ах, как прав Толстой, безжалостно прав!» И ему «было легче от этого» [Там же, с. 379]. Понимания не возникло, т.к. Самойленко никогда не читал Толстого. Он не только оказывается не способным понять и помочь, но он вынужден в этой отчаянной ситуации лгать вызывающему о помощи. «Да, все писатели пишут из воображения, а он прямо с натуры», – только эту общую фразу и сумел сказать сконфуженный своим невежеством герой.

Любопытно, что после описания картины Самойленко, который, вероятно, никогда ее не видел, но у которого явно «включились» воображение и семиотическая память, начинает внимательно рассматривать Лаевского. Он отмечает его согнутое тело, устремленные в одну точку глаза, впалые виски, изгрызенные ногти, «туфлю, которая свесилась у пятки и обнаружила дурно заштопанный чулок» [Там же, с. 382]. По всем приметам перед нами – портрет, написанный живописными средствами. Этот портрет, созданный глазами Самойленко, заканчивается авторским сообщением читателю о том, что Самойленко стало жалко Лаевского и что он напомнил ему «беспомощного ребенка». Во многом это – суть образа Лаевского и авторской позиции в отношении к герою, более того, авторской концепции человека в целом. Примечательно, что далее Самойленко дает по-настоящему дельный совет собеседнику по поводу полученного известия о смерти мужа Надежды Федоровны. Именно сцена, в которой Лаевский, послушавшись Самойленко, сообщает Надежде Федоровне о смерти ее мужа, станет переломной и для Лаевского, и для героини, и для их отношений.

Кроме того, интертекстуальная ссылка Лаевского на «Самаркадский зиндан», являющаяся своего рода метатекстом о данном произведении изобразительного искусства, служит, в силу этого, средством самовыражения героя, презентацией его мировидения. Лаевский, склонный не разделять искусство и жизнь, отождествляет окружающий мир с изображенным у Верещагина «*дном глубочайшего колодца*», замкнутым пространством, лишенным какого бы то ни было движения, а себя – с «*приговоренным к смерти*», томящимся на дне этого колодца. Это, безусловно, крайне субъективный, индивидуалистический взгляд, подчеркивающий вселенский масштаб собственных страданий, взгляд, знакомый русской литературе еще со времен романтизма. Но здесь очевидно и осознание объективности трагического разлада человека с миром, его одиночества, обреченности, несвободы. Само желание героя выразить себя через художественные образы, через культурные (в его интерпретации – романтические) модели подчеркивает его оторванность от реальности, несовпадение объективного мира и субъективных представлений героя о нем.

Известно, что в размышлениях об авторской позиции по отношению к Лаевскому звучали и звучат до сих пор прямо противоположные мнения: от «Чехов уничтожает Лаевского» до «Чехов – апологет этого героя» [Семанова, 1976, с. 84]. В этом плане совершаемое в сознании героя перемещение из жизни на живописное полотно может раскрыть многое. С таким приемом мы сталкивались в рассказе «Переполох». Но теперь герой не стремится занять место центрального героя полотна. Напротив, он видит себя среди других, таких же, как он. «На дне колодца томятся *приговоренные к смерти*» – так Лаевский выражает не только свое состояние в данный момент, но и свое мироощущение в целом, осознаваемый им всеобщий конфликт человека с объективным миром, неразрешимый трагизм их отношений (герой подбирает очень показательное слово для выражения состояния верещагинских героев – «*томятся*»). При этом, отметим, однако, что модель

мира, переданная Лаевским с помощью образов Верещагина, соответствует образу *колодца*, со дна которого, как бы глубоко оно ни находилось, все же можно увидеть *небо*. Подобно романтическому герою, Лаевский в начале повести делит мир на «здесь» и «там» и, идеализируя пространство, в котором его сейчас нет, стремится именно туда.

В ночь перед дуэлью Лаевский вновь ощутит, что он падает в *пропасть*, с которой у него ассоциируется все его прошлое. Но на возникшее, как обычно, желание уехать отсюда в другое пространство, сам герой отвечает: «Но это значило бы снова начать старую жизнь, которую я проклинаяю. <...> Спасения надо искать только в себе самом» [Чехов, 1970, т. 4, с. 462]. Это была новая позиция, повернувшая Лаевского к жизни. Именно в один из самых действительно трагических моментов своей жизни, отправляясь на дуэль, герой испытывает желание «вернуться домой (т.е. в то же самое несовершенное, трагическое пространство – *И.А.*) живым». Как видим, автор весьма далек от прямолинейного отношения к своему герою и человеку вообще.

Характерно, что в финале образ *мира-тюрьмы*, *мира-колодца*, взятый из живописного произведения, сменится образом *мира-моря*, рожденного из созерцания реального пейзажа. Провожая фон Корена, Лаевский «с тоскою» глядит на «беспокойное темное море» и думает: «Лодку бросает назад... <...> ...делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн. Лодка идет все вперед и вперед, вот уже ее и не видно, а пройдет с полчаса, и гребцы ясно увидят пароводные огни, а через час будут уже у пароводного трапа. Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. <...> И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» [Там же, с. 479]. Созданный в сознании Лаевского пейзаж, передающий его новое мировосприятие, наполнен движением, он списан с жизни, означая приближение героя к «настоящей правде», которую, как ему теперь становится понятным, «никто не знает», но до которой, может быть, когда-нибудь «доплывут».

Образ моря как полноты бытия пройдет через многие послесахалинские произведения Чехова¹, в которых будет поставлена и проблема полноты реализации «бытийного назначения» человека [Разумова, 2001, с. 305]. В связи с рассматриваемыми в данной статье вопросами наше внимание привлекает к себе повесть «Три года» (1895), в которой одной из ключевых является сцена посещения главными героями – супругами Лаптевыми – картинной выставки в Училище живописи. Здесь мы встречаемся с новым типом интертекстуальных отношений: живописные аллюзии в повести «Три года» не атрибутированы или их атрибуция затемнена.

Юлия Сергеевна, рассматривая картины, как и муж, «в кулак или бинокль», удивлялась тому, что «на выставке много картин одинаковых и что вся цель искусства именно в том, чтобы на картинах, когда смотришь на них в кулак, люди и предметы выделялись как настоящие» [Чехов, 1970, т. 5, с. 446]. Лаптев, в отличие от своей жены, знавший фамилии всех известных художников и не пропускавший ни одной выставки, сам писавший красками пейзажи, в сущности, воспринимает картины так же, как Юлия Сергеевна. Они все для него – «на одно лицо». «Это лес Шишкина, – объяснял ей муж. – Всегда он пишет одно и то же» [Там же].

И вдруг Юлия останавливается перед «небольшим пейзажем»: «на переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса, около него костер: должно быть, ночное стерегут. А вдали догорает вечерняя заря» [Там же]. Читателю, конечно, нетрудно увидеть здесь живописную манеру Левитана. Исследователи прямо ука-

¹ См. об этом: [Разумова, 2001, с. 229-274].

зывают, что в этом описании слиты воедино два полотна знаменитого художника: «Тихая обитель» и «Вечерние тени». Но между тем отсутствие атрибуции интертекста или ее неполный объем обращают на себя внимание. В данном случае речь идет об отсылке не столько к конкретному полотну или творчеству какого-нибудь художника, сколько об установлении интертекстуальных связей с эстетической позицией художника, за которой прочитывается та или иная философия жизни.

Неброский пейзаж, тронувший Юлию Сергеевну за душу, становится, говоря словами А.П. Чудакова, «сюжетным сигналом об ожидаемых переменах» [Чудаков, 1986, с. 233]. В своем воображении героиня мгновенно переносится в мир, изображенный на картине, «сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного. «Как это хорошо написано! – проговорила она, удивляясь, что картина стала ей вдруг понятна. – Посмотри, Алеша! Замечаешь, как тут тихо?» [Чехов, 1970, т. 5, с. 446]. Однако ее никто не понимает, в пейзаже никто не находит ничего особенного. Для Юлии же встреча с картиной означала настоящий жизненный перелом. Как указано уже многими исследователями¹, это – типичная для зрелой прозы Чехова ситуация: «озарение», «просветление», «катарсис», переживаемые героем не из-за столкновения с драматическими событиями, а под влиянием «малозначащего, на первый взгляд, жизненного импульса» [Соболевская, 1983, с. 68]. На выставке героиня была потрясена предельно простым пейзажем, за которым ей открылся новый тип мировидения и мироотношения, показавший ей саму себя, заставивший ее переосмотреть всю свою жизнь.

В изображении этого прозрения Юлии Сергеевны большую роль играет отмеченный ею контраст двух рассматриваемых картин. Именно благодаря сопоставлению пейзажей Левитана и Шишкина она осознает важность оппозиции «видимость и сущность», что выливается в характерный для чеховского героя внутренний конфликт «казалось» – «оказалось». Почерк Шишкина, отличающийся, как известно, точным, «сухим» рисунком, монументализмом, авторским взглядом ученого-натуралиста, не случайно противопоставлен в повести левитановской манере, которая, напротив, характеризуется размытостью, простотой, будничностью, скрывающей под собой внутреннюю суть, глубину, неоднозначность. Левитановские картины изображают мир, наполненный тайнами, не столько покоем и гармонией, сколько обещанием, порывом к этому, тоской по красоте и счастью.

Чехов и сам был «пейзажистом» такой манеры. Не останавливаясь на этой проблеме, обратим внимание хотя бы на природоописание в рассматриваемой повести «Три года». Их характерные приметы: сумерки, бледный лунный свет, тени, облака. Анализируя лунные пейзажи повести, М.Л. Семанова очень точно указывает на то, что они вызывают «ассоциацию относительности, изменчивости всего сущего» [Семанова, 1976, с. 159]. А.П. Чудаков пишет по этому поводу еще более определенно: «У Чехова (имеются в виду его пейзажи – *И.А.*) ощущение надмирного и вечного возникает по поводу самых простых, ничем не выделяющихся природных явлений в их обыденно-скромном облике, как в том пейзаже, который на выставке произвел такое впечатление на героиню повести «Три года» [Чудаков, 1986, с. 158].

Первое и самое характерное изменение в поведении Юлии, с момента посещения выставки, связано с обострением ее «внутреннего зрения». Она научилась видеть суть окружающих ее людей, своих отношений с ними. Это не сделало героиню счастливым, уверенным в себе человеком, легко ориентирующимся в жиз-

¹ См. об этом наиболее подробно: [Катаев, 1979, с. 10-45].

ни, поскольку жизнь предстала Юлии состоящей из расплывчатых, зыбких, неуловимых полутонов, не терпящей резких линий, четких граней. Но теперь ей не кажется погубленной жизнь с нелюбимым мужем. Более того, она считает, что для ее счастья довольно того, что муж – умный, честный человек. Она принимает объективное течение жизни, надеясь на лучшее будущее. Со стороны новое состояние героини воспринималось не иначе как счастье.

Левитановский пейзаж оказался влетенным и в дальнейшее повествование. Будучи по природе своей статичным, живописный текст, возникающий в словесном, получает способность передать именно развитие и характеров героев, и их отношений, и авторской позиции. В гл. XV читатель встречает Юлию Сергеевну, мужественно пережившую страшную трагедию – потерю ребенка и, по словам повествователя, «привыкшую к своему горю». Теперь большую часть времени она любит проводить в своей комнате, «где у нее были киты, полученные в приданое, и висел на стене тот самый пейзаж, который так понравился ей на выставке» [Чехов, 1970, т. 5, с. 458].

Семиотику текста здесь определяет именно соединение несоединимого: подвижности – неподвижности. Только на первый взгляд кажется, что жизнь Юлии Сергеевны остановилась и замкнулась в тесном пространстве комнаты, в далеком прошлом, во времена юности, замужества, когда она казалась всем счастливой, спокойной и довольной жизнью. Тогда, на выставке, она впервые поняла, что может различать главное и второстепенное, что может видеть относительность и подвижность жизни. Определяя значение произведений Чехова последнего десятилетия его жизни, М.Л. Семанова пишет, что оно «в исследовании движения жизни», «в изображении людей с пробудившимся сознанием». По поводу рассматриваемого произведения, в частности, указывается следующее: «В повести много авторских напоминаний об ожидаемом человечестве свободном, творческом, гуманном мире будущего, о том, что достижение этого мира, которое уже близко, на пороге, достается человечеству дорогой ценой, ценой утрат, <...> ценой упорных, порой трагических поисков счастья» [Семанова, 1976, с. 169]. В этом плане одно из таких «авторских напоминаний», левитановский пейзаж со всем комплексом вызываемых им ассоциаций оказывается особенно содержательным.

В финале «прозрение» переживает и муж Юлии Сергеевны. Лаптев словно в первый раз в жизни увидел грустное и очаровательное лицо жены. Он увидел, что перед ним красивая, сильная женщина. Внимательно рассматривая Юлию Сергеевну, он делает для себя то открытие, которое было сделано ею давным-давно, благодаря Левитану: Лаптев «думал о том, что, быть может, придется жить еще тринадцать, тридцать лет... И что придется пережить за это время? Что ожидает нас в будущем?» Сейчас эти вопросы встают перед ним без отчаянных интонаций, без того ощущения жизни как катастрофы, с которым он приехал к жене на дачу. Его недавние размышления о том, что его жизнь испорчена, что он превращен в раба, у которого впереди лишь безрадостная старость и смерть, которой умирают все обыватели, что жизнь в принципе – «дрянная, кислая, нагоняющая тоску на окружающих» [Чехов, 1970, т. 5, с. 470], его желание бежать куда-то от такой жизни сменяются новой формулой: «Поживем – увидим». Эти слова, пришедшие Лаптеву на ум, когда он рассматривает жену, являются формулой авторской философии жизни и человека, в которой налицо переосмысление антропного фактора в жизни общества, человека и человечества, переход к идее онтологического равновесия бытия.

Творчество Чехова, уходящее своими корнями в культурно-историческую память¹, само во многом завершает историю классической русской словесности и одновременно открывает перспективы литературы XX в., обратившей свои взоры к синтезу не только разных жанров, литературных родов, но и разных видов ис-

¹ См. об этом подробно: [Тюпа, 1989, с. 14 и далее].

куства. «Под синтезом, – указывает Н.Н. Соболевская, – подразумевалось умение передавать в изображаемом предмете самое существенное <...>, причем отбор контролировался *не столько определенным сложившимся каноном <...>, но усиливается субъективное углубление* в изображение действительности» [Соболевская, 1983, с. 79; курсив мой – И.А.]. Сегодня, когда потребность зафиксировать авторское видение текста смело удовлетворяется созданием самых неожиданных знаковых систем, когда мы находимся, можно сказать, на вершине изощреннейших нарративных форм, не следует забывать о художественном опыте XIX века, открывавшего новые уровни нарратологии, интертекстуальности, литературных взаимодействий, диалога словесного искусства с другими видами художественного творчества. Представляется, что роль Чехова в этом процессе была необычайно важной, о чем мы и пытались здесь сказать.

Литература

- Гиривенко А. Литературные прообразы монаха в чеховской прозе // Молодые исследователи А.П. Чехова. Сборник научных трудов. М., 1998.
- Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. Париж, 1982 (рус. перевод 1989 г.).
- Зайцева Т.Б. Рассказ А.П. Чехова «Душечка» и литературный прототип его героини // Проблемы истории, филологии, культуры. М., Магнитогорск, 1996.
- Капустин Н.В. «Чужое» слово в прозе А.П. Чехова. Иваново, 2003.
- Катаев В.Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1979.
- Комисарова О. «Гамлетовское» в «Скрипке Ротшильда» // Молодые исследователи А.П. Чехова. Сборник научных трудов. М., 1998.
- Кубасов А.В. «Гусев» – гоголевский рассказ А.П. Чехова // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX в. Екатеринбург, 1997.
- Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1.
- Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
- Семанова М.Л. Чехов-художник. М., 1976.
- Собенников А.С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...». Иркутск, 1997.
- Соболевская Н.Н. Поэтика А.П. Чехова. Новосибирск, 1983.
- Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.
- Чехов А.П. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970.
- Чудаков А.П. Мир Чехова. М., 1986.