

8(05)
p-89

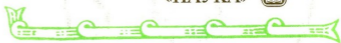
ISSN 0131-6095

Русская литература

3

2010

Санкт-Петербург
«НАУКА»



822

Природа чеховской неопределенности разъясняется в письме к А. Н. Плещееву от 9 апреля 1889 года. Писатель, демонстрирующий своими произведениями, насколько «жизнь отклоняется от нормы», тут же признается в неопределенности этой нормы: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас» (П. 3, 186). Судя по дальнейшему контексту этого знаменитого письма, единственным надежным ориентиром в онтологически не определенном мире Чехова выступает ответственная свобода («рамка свободы») каждого субъекта самоопределения. Однако своеобразие чеховской нарративной стратегии не столько во взаимной свободе участников коммуникативного «события рассказывания», сколько во взаимной их ответственности перед лицом *высокого смысла* (заключительные слова рассказа «Студент»). Адекватной чеховской ментальности представляется мысль Бахтина об истине, которая «принципиально неместима в пределы одного сознания», «требует множественности сознаний», поскольку «рождается в точке соприкосновения разных сознаний».¹⁴

Вопреки давнишней идее А. П. Чудакова, в произведениях Чехова нет ничего случайного. Он искусно формирует все необходимые предпосылки для классической эстетической завершенности целого. Но заключительный акт смыслового завершения (ответ на «правильно поставленный вопрос») автор оставляет читателю, апеллируя к его коммуникативной, эстетической и моральной ответственности. В самых общих чертах это напоминает майетику Сократа, ибо чеховская сверхзадача — «активизировать мысль человека, внушить ему интеллектуальную тревогу за необходимость решения вопроса жизни».¹⁵ Поистине, не только читатель читает рассказ Чехова, но и сам рассказ «читает» своего читателя: текст функционирует как тест.

Предполагаемый чеховским нарративом читатель — не адресат смысла (авторского), а субъект смысла (соавторского). Речь, однако, не идет о читательском произволе. Смыслообразующая функция проективной инстанции восприятия в чеховской прозе носит солидаристский, конвергентный характер взаимодополнительности к смыслообразующей функции нарратора. Иными словами, коммуникативная стратегия чеховской наррации может быть адекватно описана в категориях бахтинского «диалога согласия», а не собственного классическому повествованию авторитетного монолога.

¹⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 135.

¹⁵ Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. С. 34.

© Н. Ю. ГРЯКАЛОВА

АЛЛЮЗИЯ И ПАРАФРАЗ В СТРУКТУРЕ ЧЕХОВСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

(К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОВЕСТИ «ДУЭЛЬ»)

Творческая история повести «Дуэль» (первоначальный замысел относится ко времени путешествия Чехова по Кавказу в июле—начале августа 1888 года, первая публикация — октябрь—ноябрь 1891 года) детально реконструирована в академическом Полном собрании сочинений писателя, там же было обращено внимание и на ее «литературность». Действительно, повесть, как ни одно другое произведение Чехова, перенасыщена разного

рода интертекстуальными отсылками: цитатами, аллюзиями, парафразами, маркирующими культурные, исторические и социальные параметры текста. Среди них особенно многочисленны ономастические (вариант: заголовочные) аллюзии,¹ т. е. имена собственные и производные от них в функции аллюзий. Воспроизведем их в алфавитном порядке, учитывая лишь эксплицитные аллюзии: Анна Каренина (персонаж и произведение), Аракчеев, Базаров, Байрон, Верещагин, Вильгельм I, Вильгельм Телье, князь Воронцов, Гамлет, Данила («Легенда о совестном Даниле» Лескова), Евангелие, Иисус Христос, Каин («байроновский»), Лермонтов, Лесков, Магомет, Онегин, Печорин, Пушкин, Ромео и Джульетта, Спенсер, Стенли, Л. Толстой, Тургенев, Фауст, Шекспир, Шопенгауэр. Упомянем также и некоторые концепты, опять-таки в соответствии с принципом эксплицированности: «вырождение», «идеалы», «лишний человек», «люди восьмидесятых годов», «(люди,) искалеченные цивилизацией», «неврастеник», «нервное отродье крепостного права», «неудачник», «руководящая идея» (ее отсутствие), «теория дарвинизма», «человечество» и, конечно же, «Кавказ» и «дуэль». Чехов как будто каталогизирует «общие места» русской литературы и культуры 80-х годов XIX века, давая перечень прецедентных для своей эпохи текстов, имен и идеологем.

Чеховский «каталог» стал удобным инструментом для ориентации в интертекстуальном поле, когда пришло время подобных исследований, важность которых нет оснований оспаривать.² И все же нельзя не согласиться со следующим замечанием: «...метасмысл повести лишь косвенно связан с отдаленной литературной традицией. „Евгений Онегин“ А. С. Пушкина, „Герой нашего времени“ М. Ю. Лермонтова, повести Л. Н. Толстого „Казак“, „Крейцера соната“ и другие произведения русской литературы, с которыми обычно сопоставляют „Дуэль“, (...) ложная кода сюжета».³ Однако предлагаемое автором данного высказывания альтернативное прочтение повести в значительной степени идеологизирует как ее содержание и конфликт («...предметом изображения становится не столько знакомый литературный тип (Ляевский — «лишний человек»), взятый в его исторической реализации, сколько современные Чехову идеи»), так и функцию интертекстуальных элементов («литературные реминисценции повести связаны с „русской тоской по смыслу жизни“»). Следует признать, что внешний, эксплицитный уровень аллюзий в повести — это уровень доксы и тех идеологем, которые развенчиваются автором в нарративном горизонте его персонажа (Ляевского) как «ложные способы ориентирования», и что художественную логику текста определяют латентные, скрытые аллюзии, которые обнаруживают себя благодаря повторам, оговоркам, алогизмам, профилирующим символам, образно-визуальным маркерам. Ведь уже аргументированно доказано, что именно Чехову принадлежит приоритет создания нового типа повествования, где, «смешиваясь, сосуществуют событийные и орнаментальные структуры».⁴

Гораздо адекватнее, на наш взгляд, рассмотрена чеховская поэтика (как раз на примере «Дуэли») в статье, автор которой, полемизируя со сторонниками идейно-тематического подхода, замечает: «Идеологический конфликт

¹ Термин У. Хебеля, который в статье «О дескриптивной поэтике аллюзии» предлагает различать аллюзии цитатные, заголовочные, ономастические (Intertextuality / Ed. H. F. Plett. Berlin; New York, 1991. P. 137).

² См. прежде всего: Катаев В. Б. 1) Литературные связи Чехова. М., 1989; 2) Чехов плюс: Предшественники, современники, преемники. М., 2004.

³ См.: Собенников А. С. Чехов и христианство. Иркутск, 2001 // http://www.slovo.isu.ru/chekhov_christ.html

⁴ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 267.

в повести представляет собой „поверхностную реализацию” неких „глубинных структур” сознания и подсознания персонажей, выявление которых, можно думать, является в повести едва ли не главным предметом изучения». ⁵ Некоторые из таких случаев мы и рассмотрим далее, избрав метаракурсом точку зрения М. П. Биццлли: «Чеховский „роман-рассказ”, где отдельные звенья целостного процесса показаны в нескольких словах посредством освещения той или иной характерной детали каждого момента, может быть воспринят как целое только в том случае, если улавливается связь между этими деталями, если угадываются те намеки, какими подсказано, что в каждом описываемом моменте „настоящего” живет изжитой момент и заложен будущий». ⁶

Начнем с визуальной аллюзии, точнее — с парафразы иконического сюжета. Визуальный источник (претекст) данной стилистической фигуры атрибутирован и указан в справочном аппарате к Полному собранию сочинений, однако не прокомментирован и до сих пор не привлекал внимания чеховедов. В то же время он безусловно значим и как репрезентант «чеховской России», и как объект интертекстуального анализа, с учетом исходного, этимологического значения латинского слова *intertexto* — «вплетать в ткань». Он, как мы попытаемся показать, является тем образом-символом, который порождает целое «созвездие смыслов» и служит импульсом к развертыванию определенной *темы* как вариативной семантической единицы. Речь идет о картине русского художника В. В. Верещагина «Самаркандский зиндан» (1873, Государственный музей искусств Узбекистана) и прямой отсылке к ней в реплике Ляевского в первой, экспозиционной главе повести (где, кстати, появляется и пресловутое чеховское «ружье» — их даже пять («Встретились пять солдат с ружьями...»), которое непременно должно «выстрелить»).

Герой повести, находящийся в состоянии фрустрированности на почве депривации (недостаточного удовлетворения своих потребностей), склонен к резко негативным оценкам окружающего. Кавказ, куда он, разочарованный в условностях цивилизации и под влиянием руссоизма в его толстовской версии, некогда стремился как к «земле обетованной» («...на Кавказе (...) я надену вицмундир и буду служить, потом же на просторе возьмем себе клоч земли, будем трудиться в поте лица, заведем виноградник, поле и прочее» — С. 7, 355), теперь воспринимается как маргинальный бездуховный локус и физиологически ощущается как замкнутое, враждебное и даже опасное пространство: «В городе невыносимая жара, скука, безлюдье, а выйдешь в поле, там под каждым кустом и камнем чудятся фаланги, скорпионы и змеи, а за полем горы и пустыня. Чуждые люди, чуждая природа, жалкая культура» (С. 7, 356).⁷ На этом топографическом и психологическом фоне в речи персонажа и возникает апелляция к соответствующему артефакту.

«— А я уже восемнадцать лет не был в России, — сказал Самойленко. — Забыл уж, как там. По-моему, великолепно Кавказа и края нет.

⁵ Степанов С. П. О субъективации чеховского повествования // Русская литература. 2001. № 4. С. 27—28.

⁶ Биццлли П. М. Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // Биццлли П. М. Традиция русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии. М., 2000. С. 274—275.

⁷ Ср. впечатления Чехова от поездки по Кавказу, изложенные в письме к Н. А. Лейкину: «Дорога от Батума до Тифлиса с знаменитым Сурамским перевалом оригинальна и поэтична; все время глядишь в окно и ахаеть: горы, туннели, скалы, реки, водопады, водопадики. Дорога же от Тифлиса до Баку — это мерзость запустения, лысыя, покрытая песком и созданная для жилья персов, тарантулов и фаланг; ни одного деревца, травы нет... скука адская» (П. 2, 310).

— У Верещагина есть картина: на дне глубочайшего колодца томятся приговоренные к смерти. Таким вот точно колодец представляется мне твой великолепный Кавказ» (С. 7, 359).

Иконический сюжет становится источником метафоры, имеющей непосредственное отношение к описываемому психическому состоянию персонажа, а в фикциональном пространстве текста — средством конституирования новых смыслов путем косвенного соотношения с претекстом. Какими же новыми коннотациями нагружается текст благодаря указанной аллюзии (парафразу)? В чем ее функция? Насколько она семантически значима? И имеет ли это, как сказал бы сам писатель, *литературное значение*?⁸ В этом мы и попытаемся разобраться, обратившись прежде всего к историко-культурному контексту и к тем его феноменам, которые воздействовали на сознание и подсознание современников последней четверти XIX века, т. е. на коллективное воображаемое и на эстетический режим искусства в целом.

Ко времени выхода чеховской повести В. В. Верещагина (1842—1904) ходилась в зените своей европейской славы. Его имя стало известно русской публике после так называемой Туркестанской выставки 1874 года в Санкт-Петербурге и Москве (первоначально она прошла в Лондоне), на которой была представлена серия картин, этюдов и эскизов, выполненных в период пребывания художника в Средней Азии: в 1867—1868 годах, когда он служил в чине прапорщика под началом туркестанского генерал-губернатора и командующего русскими войсками в этом регионе К. П. Кауфмана, проводника политики колониальной экспансии на Среднем Востоке, и в 1869—1870 годах уже во время самостоятельного путешествия. Работу над серией художник завершал в своей мюнхенской мастерской, где на основе натуральных зарисовок были созданы масштабные живописные полотна и где с ними впервые познакомился П. В. Третьяков.

Верещагин первым в русском искусстве отдал дань ориентализму, устремившись в поисках живописных тем к пограничью имперской ойкумены (Кавказ, Средняя Азия, впоследствии — Европейский Север), а также к внешним ее рубежам (Индия, Тибет, Япония). Будучи программным антиимпрессионистом, он, возможно, так бы и развивался в рамках этнографического орнаментализма и оставался коллекционером «типов» в их этнической, расовой и психологической характерности, если бы не личный опыт войны и не специфичный для эпохи вирус натурализма, привнесший в его живопись аллегоризм и шокирующие для того времени формы репрезентации Иного (агонии, смерти, страха). В эпоху господства эпического нарратива художник пытается реализовать в своем творчестве принцип словесно-живописного синтеза: дает картинам названия в форме ролевых и диалогических реплик или нарративных элементов, что позволяет воспринимать каждый отдельный артефакт как фрагмент единого нарратива, выстраивает их в серии — аналог сюжетного повествования, сопровождает авторскими комментариями в каталогах и отдельных очерках.⁹ Все это усиливало желаемый автором риторический эффект.

⁸ Ср. слова Чехова о заглавном персонаже пьесы «Иванов»: «Но я все-таки рад; как ни плохо пьеса, но я создал тип, имеющий литературное значение» (П. 2, 128).

⁹ В связи с анализируемой темой см., например: На войне в Азии и Европе. Воспоминания художника В. В. Верещагина. М., 1894; Духоборцы и молokane в Закавказье. Шииты в Карабахе. Батчи и опиумоеды в Средней Азии. Обер-Амергау в горах Баварии. Рассказы художника В. В. Верещагина. М., 1900. Литературное наследие Верещагина, в том числе и во взаимопроекциях с живописью, в последние годы изучается довольно активно. См., например: Кошелев В. А. *Международная выставка В. В. Верещагина: метод и мастерство* // Материалы Международной конференции, посвященной 160-летию В. В. Верещагина и 150-летию Бородинского сражения. Пермь, 2000; Тернов А. В. Литературные пристрастия В. В. Верещагина // В. В. Верещагин. Избр.

Конец ознакомительного фрагмента

Уважаемый читатель!

Размещение полного текста данного произведения невозможно в связи с ограничениями по IV части ГР РФ.

Эту книгу Вы можете почитать в Оренбургской областной универсальной научной библиотеке им. Н. К. Крупской по адресу: г. Оренбург, ул. Советская. 20; тел. для справок: (3532) 60-61-30