© *Н. Ю. ГРЯКАЛОВА*

ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ И СМЫСЛ: ЗАМЕТКИ О ЧЕХОВСКИХ ЭКФРАСИСАХ*

(К ЮБИЛЕЮ А. П. ЧЕХОВА)

Современное состояние культуры с ее тотальным производством образов сместило исследовательские интересы представителей гуманитарных наук в сферу изучения визуальности. Новая эпистемологическая ситуация получила название «иконического поворота» («iconic turn») в гуманитарных науках.[1] В области филологии это проявилось, в частности, в возврате к исследованиям интермедиальности, а также в специфическом внимании к «средствам иконической риторики» (термин Ю. М. Лотмана), а именно: к эмблемам, аллегориям, экфразам. То есть к тем «фигурам», где слово и изображение (или речь и взгляд) вступают в непосредственный контакт, создавая новый эстетический режим распределения чувственного.[2]

В последние годы в данную парадигму исследований оказалось вовлечено и творчество А. П. Чехова. Это закономерно: репутацию «мастера словесной живописи» он приобрел сразу же после появления таких «пейзажных панорам», как «Степь», «Счастье», да и в автореферентных высказываниях, как и в «автометаописаниях», неоднократно обращался к живописным аналогиям («картины», «вид», «панорама» и т. д.), часто сопровождая «словесный пейзаж» (и не только в жанровых вещах, но и в эпистолярии) соответствующими идиомами: «Картина такая, что вовеки веков не забудешь...», «...хоть картину рисуй» и проч. Звучит у Чехова и сожаление об отсутствии у него таланта художника — способности к передаче богатства зрительных впечатлений (от обилия которых, он, как известно, «страдал»[3]) с помощью кисти и красок. Путешествуя по Кавказу летом 1888 года, молодой писатель сообщал родным в свойственной ему иронической манере говорить о серьез-

---

* Статья написана по плану исследовательской программы Университета Кёнхи (Республика Корея).

[1] См., например: Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality / Ed. by P. Wagner. (European Cultures. Studies in Literature and Art. Vol. 6). Berlin; New York, 1996; Iconic Turn. Die neüe Macht der Bilder / Hg. von Ch. Maar, H. Burda. Köln, 2004; Ikonologie des Performativen / Hg. von Ch. Wulf, J. Zirfas. München, 2005.

[2] Экфрасис (экфраза) — прием словесного описания реально существующего или воображаемого произведения искусства. Мы не даем здесь различных определений экфрасиса, а также обширной литературы вопроса, лишь отсылаем к нескольким специальным сборникам, снабженным обстоятельной библиографией на разных языках: Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002; Studia Russica. Будапешт, 2004. Т. XXI (спец. номер, посвященный теме «Литература и визуальность»); Искусство versus литература: Франция — Россия — Германия на рубеже XIX—XX веков / Под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой. М., 2006. См. также классическую работу Р. Барта «Эффект реальности» (*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392—400) и хронику Международной научной конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» в ИРЛИ РАН (Русская литература. 2009. № 1. С. 284—293).

[3] Ср. в «Воспоминаниях о Чехове» В. А. Поссе: «Чехов говорил мне, что страдает от наплыва сюжетов, порождаемых впечатлениями зрительными и слуховыми» (http://www.my-chekhov.ru/memuars/posse.shtml).

ном: «Из каждого кустика, со всех теней и полутеней на горах, с моря и с неба глядят тысячи сюжетов. Подлец я за то, что не умею рисовать».[4]

Критиками чеховские описания также нередко оценивались с помощью метафор из области визуальных искусств. Причем спектр ассоциаций отражал развитие самого художественного дискурса, по мере продвижения к эпохе fin de siècle все более чутко реагирующего на усиливающуюся интерференцию между визуальными и словесными художественными практиками.[5] Поэтому на диахроническом срезе можно найти и следы пиетета «старших реалистов» перед умением писателя воссоздавать по отдельным деталям «картины жизни» (чувство «пластичности, где в нескольких строчках является полная картина»[6]) и их же растерянности перед новой поэтикой фрагмента («...рама велика для картины, величина холста непропорциональна сюжету»,[7] «...ваш рассказ (повесть «Степь». — *Н. Г.*) произвел на меня впечатление большого полотна, зарисованного маленькими картинками»[8]); присутствует здесь и мнение профессионального художника, создателя русского импрессионистического пейзажа («...я внимательно прочел еще раз твои „Пестрые рассказы" и „В сумерках", и ты поразил меня как пейзажист. Я не говорю о массе очень интересных мыслей, но пейзажи в них — это верх совершенства, например, в рассказе „Счастье" картины степи, курганов, овец поразительны»[9]). Эстетическая критика отметится трепетным касанием к «истинно-художественным созданиям», которые определит как «наброски углем, где отчетливые контуры выступают на дымно-сером поле»,[10] а их суггестивный эффект сравнит с визионерским опытом: «Он иногда ⟨...⟩ бросит вам какую-нибудь мелкую черточку, от которой в вашем воображении вся картина сразу вспыхивает с яркостью галлюцинации».[11]

Визуальные метафоры — locus communis «чеховианы» рубежа веков на фоне становления великих герменевтических практик современности, делавшей первые попытки интерпретации чеховской поэтики с ее эффектами света и тени, светофании, внезапного «прозрения» героя и визуализации через деталь того, что незримо и что в скором времени получит название «бессознательного». Семантические ресурсы чеховской визуальной поэтики в зависимости от исходных установок оценивались либо в парадигме позитивистского знания — как *освещение* неизвестных сторон действительности и *выявление* внутренней психической жизни,[12] либо в перспективе символистского «сверхзрения», где «чеховский глаз» наделялся способностью проникновения *за видимую оболочку* явлений.[13] Не в последнюю очередь имен-

[4] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1975. Т. 2. С. 310. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[5] См.: *Тишунина Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998.

[6] Д. В. Григорович — Чехову // Переписка А. П. Чехова: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 276 (письмо от 25 марта 1886 года).

[7] Там же. С. 293 (письмо от 8 октября 1888 года, речь идет о повести «Степь»).

[8] Письмо П. Н. Островского к А. П. Чехову от 4 марта 1888 года // *Чехов А. П.* Степь. История одной поездки. М., 1995. С. 146 (Сер. «Лит. памятники»).

[9] И. И. Левитан — Чехову // Переписка А. П. Чехова. Т. 1. С. 173 (июнь 1891 года).

[10] *Волынский А.* Борьба за идеализм. Критические статьи. СПб., 1900. С. 334.

[11] *Мережковский Д.* Старый вопрос по поводу нового таланта // А. П. Чехов: Pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887—1914). Антология / Под общ. ред. И. Н. Сухих. СПб., 2002. С. 59.

[12] См., например: *Овсянико-Куликовский Д.* Наши писатели. (Литературно-критические очерки и характеристики). I. А. П. Чехов // Журнал для всех. 1899. № 2, 3.

[13] Ср.: «Глаз Чехова устроен так, что он всегда и во всем видит это *невидимое обыкновенное* и вместе с тем видит *необычайность обыкновенного*» (*Мережковский Д.* Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 14); «Чехов ⟨...⟩ исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что этот образ в сущности сквозной» (*Белый Андрей.* Арабески. М., 1911. С. 396, ср. С. 397, 401, 403).

но эти семантические ресурсы чеховской поэтики, открывавшиеся новым поколениям, дали основание Андрею Белому поставить вопрос о важности определения «теоретического места» писателя «в конфигурации современных литературных школ»[14] — вопрос, адекватного ответа на который все еще нет. Однако с перенесением акцентов на визуальные компоненты образа и углублением понимания корреляций между режимами видеть/говорить, т. е. признанием семантической важности не только нарративной парадигмы («кто говорит»), но и фокализации («кто видит» и «чтó видит»), оказывается возможным обнаружить те валентности художественного текста, которые до сих пор оставались без должной актуализации.

Чеховские описания («словесные пейзажи», портрет, интерьер) имеют давнюю традицию изучения. Если первоначальные исследовательские импульсы были направлены на соотнесение живописного компонента чеховского творчества с импрессионизмом — прежде всего с левитановским пейзажем, хотя не только с ним,[15] то постепенно эта позиция стала подвергаться сомнению в пользу «жанра».[16] Но и в том, и в другом случае речь шла об установлении тематических и стилевых корреляций между разными видами искусства — словесным и изобразительным. Позволим в этой связи одно существенное замечание. Никто из сторонников ни той ни другой точки зрения не обратил внимания на тот факт, что Чехов достаточно рано предпринимает реформаторский и весьма своевременный ход: он помещает жанровую «картину» в пейзаж, более того — выносит ее на пленэр («Казак», «Свирель», «Счастье», «Художество» и многие другие), т. е. буквально идет в ногу с новейшими художественными тенденциями.[17] Ведь, как замечает Д. В. Сарабьянов, «слияние пейзажа и жанра происходило в условиях овладения пленэром и таило в себе признаки будущего импрессионизма, к которому неминуемо — через разные стилевые направления — шла европейская живопись»[18] и, с определенным запозданием, русская.

Что же касается собственно визуальной образности (иконического знака и, в частности, экфрасиса), то обращение к ней может быть обозначено лишь несколькими примерами, причем без спецификации экфрасиса. С. Сендерович обратил внимание на профанирующую функцию сакрального знака — иконы, которая уравнивается в массовом сознании с популярной литографированной продукцией, что и было зафиксировано писателем как в описании интерьера («На пути»), так и в анекдотической сюжетной ситуации

---

[14] Там же. С. 395.

[15] *Senderovich S.* Chekhov and Impressionism: An Attempt at a Systematic Approach to the Problem // Chekhov's Art of Writing: Collection of Critical Essays / Ed. by P. Debreczeny and T. Eekman. Columbus, Ohio: Slavica, 1977. P. 134—152; *Clarke Ch. C.* Aspects of Impressionism in Chekhov's Prose // Ibid. P. 123—133; *Debreczeny P.* Chekhov's Use of Impressionism in «The House with the Mansard» // Russian Narrative and Visual Art / Ed. by R. Anderson and P. Debreczeny. Univ. Press of Florida, 1994. P. 101—123; *Тамарли Г. И.* Поэтика драматургии А. П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1993; *Силантьева В. И.* Импрессионизм как фактор переходности в искусстве рубежа XIX—XX вв. (литература и живопись) // Слов'янський збірник. Одеса, 1997. Вип. IV. С. 45—60.

[16] См., например: *Eekman T.* Chekhov — Am Impressionist? // Russian Literature. 1984. Vol. 15; *Durkin A. R.* Čechov's Art in Čechov's «Art» // Anton P. Čechov — Philosophische und Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des zweiten internationalen Čechov-Symposium. Badenweiler, 20—24 Oktober 1994 / Hg. von V. B. Kataev, R. D. Kluge, R. Noheil. München, 1997; *Грачева И.* А. П. Чехов и И. М. Прянишников // Вопросы литературы. 2001. № 1.

[17] Ср. характерный пассаж в рассказе «Попрыгунья»: «...она [Ольга Ивановна] вспоминала разговоры своих знакомых о том, что Рябовский готовит к выставке нечто поразительное, смесь пейзажа с жанром, во вкусе Поленова, отчего все, кто бывает в его мастерской, приходят в восторг...» (8, 22).

[18] *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти // http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/1_4.html.

(«Неудача»).[19] Однако исследователь, к сожалению, ограничил анализ рамками «мифа о Георгии Победоносце». А. Д. Степанов, анализируя чеховскую поэтику в коммуникативном аспекте, развил мысль о старении/стирании иконических знаков как примет культурной памяти в произведениях писателя.[20] Заслуживает внимания интерпретационный ход И. Е. Лощилова: опираясь на существующие работы по семиотике и эмблематике натюрморта (Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Звездиной), он рассматривает иконическую образность «Вишневого сада» в смысловой перспективе аллегорического натюрморта, варьирующего тему «суеты сует» («vanitas vanitatum»),[21] которую, заметим, писатель всегда личностно воспринимал. И наконец, чеховский экфрасис как таковой был выделен в самостоятельный предмет изучения Т. А. Шеховцовой[22] и, совершенно независимо, автором настоящей статьи.[23]

Однако с чеховскими экфрасисами дело обстоит не так просто, как может показаться на первый взгляд. При всем том, что Чехов, как аналитик современной жизни в ее многообразных репрезентациях, с молодых лет вовлеченный в производство популярной имажерии (сотрудничество вместе с братьями — литератором и художником — в юмористических иллюстрированных журналах), естественным образом останавливает свой взгляд на артефактах и вовлекает их в процесс дискурсивной обработки, он явно не испытывает пристрастия к экфрасису как специфическому типу описания. И это понятно: реализм в своем стремлении к изображению «жизни, какова она есть на самом деле», и свободой в выборе жанра порывает с риторической традицией, тем более интересно ее присутствие здесь в виде «осколков» или даже «минус-приема». Многочисленные чеховские описания внутреннего пространства (интерьера) монастырских гостиниц, трактиров, постоялых дворов, изб, купеческих, мещанских и среднеинтеллигентских домов не обходятся без лаконичных экфраз или хотя бы указаний на визуальный объект. Взгляд писателя-реалиста, «зоркого наблюдателя», — качество, которое целенаправленно развивал в себе Чехов в соответствии с общей направленностью эпохи «объективного знания»,[24] — фиксировал действительность в мельчайших подробностях. Свое место занимала здесь и массовая изобразительная продукция как характерная часть предметного окружения современного человека, организующая его частное, интимное пространство. Каталог ее достаточно разнообразен и варьируется в зависимости от социального статуса и вкусов хозяев: дешевые литографированные портреты деятелей недавней и более отдаленной политической истории (граф Воронцов, генерал Скобелев, князь болгарский Баттенберг, персидский шах Насер-аль-Эддин), изображения святых (так называемая «печатная икона»),

[19] *Сендерович С.* Чехов — с глазу на глаз. История одной одержимости Чехова. Опыт феноменологии творчества. СПб., 1994.

[20] *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005 (2.2. Чеховская «семиотика»: старение/стирание знака).

[21] *Лощилов И. Е.* О *звуке лопнувшей струны* в свете эстетики Vanitas // Studia Litteraria Polono-Slavica. T. 7: Portret — Akt — Martva natura. Polska Akademia Nauk. Institut Slawistyki, Slawistyczny Osrodek Wydawniczy. Warszawa, 2002. S. 393—401.

[22] *Шеховцова Т. А.* Чеховский экфрасис: мир в отсутствие цвета // Мир Чехова: звук, запах, цвет. Чеховские чтения в Ялте. Симферополь, 2008. Вып. 12. В аспекте визуальной поэтики Чехова представляет интерес и ряд других статей сборника.

[23] Краткое резюме доклада «Чеховские экфрасисы», сделанного на Международной научной конференции «Образ Чехова и чеховской России в современном мире» (К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова) в ИРЛИ РАН, см.: Русская литература. 2009. № 2. С. 248.

[24] Ср. слова писателя в передаче И. А. Бунина: «Писателю надо непременно в себе выработать зоркого, неугомонного наблюдателя... Настолько, понимаете, выработать, чтоб это вошло прямо в привычку... сделалось как бы второй натурой» (*Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 191—192).

лубок и картины «для народа» духовно-назидательного содержания, религиозная аллегорическая картина, портретная живопись, пейзаж и даже «ню». Как правило, по отношению к подобного рода иконической образности автор выстраивает позицию иронической дистанции, а в ряде случаев вообще отказывает ей в семиозисе, что, заметим, не лишает ее ценности как «эффекта реальности», с одной стороны, и функциональной роли в повествовании — с другой. Приведем соответствующие фрагменты из повести «Степь» (1888) и рассказа «На пути» (1886).

1. Постоялый двор Мойсея Мойсеича: «Комната казалась мрачной. Стены были серы, потолок и карнизы закопчены, на полу тянулись щели и зияли дыры непонятного происхождения ⟨...⟩ и казалось, если бы в комнате повесили десяток ламп, то она не перестала бы быть темной. Ни на стенах, ни на окнах не было ничего похожего на украшения. Впрочем, на одной стене в серой деревянной раме висели какие-то правила с двуглавым орлом, а на другой, в такой же раме, какая-то гравюра с надписью: „Равнодушие человеков". К чему человеки были равнодушны — понять было невозможно, так как гравюра сильно потускнела от времени и была щедро засижена мухами» (7, 32).

2. Трактир, комната для «проезжающих»: «...в углу, над столом, кладя красное пятно на образ Георгия Победоносца, теплилась лампадка. Соблюдая самую строгую и осторожную постепенность в переходе от божественного к светскому, от образа, по обе стороны угла, тянулся ряд лубочных картин. При тусклом свете огарка и красной лампадки картины представляли из себя одну сплошную полосу, покрытую черными кляксами; когда же изразцовая печка, желая петь в один голос с погодой, с воем вдыхала в себя воздух, а поленья, точно очнувшись, вспыхивали ярким пламенем и сердито ворчали, тогда на бревенчатых стенах начинали прыгать румяные пятна, и можно было видеть, как над головой спавшего мужчины вырастали то старец Серафим, то шах Наср-Эддин, то жирный коричневый младенец, таращивший глаза и шептавшей что-то на ухо девице с необыкновенно тупым и равнодушным лицом...» (5, 462—463).

В конце второго из приведенных описаний мы действительно имеем дело с экфрасисом религиозного изображения (но отнюдь не с «религиозным экфрасисом»!),[25] десакрализованного в результате многократного тиражирования, и экфраза приобретает пародийно-профанирующий характер — ведь введенный в текст визуальный объект, скорее всего, печатная икона Владимирской Божьей матери, относящаяся к иконописному типу «Умиление». Сам факт присутствия экфразы в фикциональном тексте с необходимостью ставит вопрос о связи экфрасиса и диегезиса (вымышленной реальности): «Экфрасис как фигура речи и как риторическое образование не ограничивается только функцией межсемиотического перевода. Проникая в художественный литературный текст, экфрасис сращивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегезисом неразрывное целое».[26] А следовательно, и о способах описания персонажа: по отношению к нему в рассказе «На пути» повествователь занимает сочувствующе-ироническую дистанцию. Эклектичный «иконостас» становится визуальной аллегорией духов-

[25] О понятии «религиозного экфрасиса» см. в содержательной статье Н. Е. Меднис: *Меднис Н. Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. Вып. 10. С. 58—67. См. также полемическую реплику против интерпретации фигуры экфрасиса в русской литературе как маркера сакрального содержания/переживания: *Sherbinin J. de.* Iconography of Mother of God in «Mužiki» // Anton P. Čechov — Philosophische und Dimensionen im Leben und im Werk. S. 405—412.

[26] *Шатин Ю. В.* Ожившие картины: Экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Новосибирск, 2004. Вып. 7. С. 220.

ных исканий неприкаянного, мятущегося героя, а также визуальной репрезентацией рассуждений Лихарева о русском характере. Ср.: «Русская жизнь представляет из себя непрерывный ряд верований и увлечений, а неверия или отрицания она еще, ежели желаете знать, и не нюхала. Если русский человек не верит в бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое. ⟨...⟩ В свое время был я славянофилом ⟨...⟩ и украйнофилом, и археологом, и собирателем образцов народного творчества...» (5, 468, 470).

Справедливость данного наблюдения подтверждается сравнением с сугубо авторским описанием, каковое мы находим в путевых очерках «Из Сибири» (1890), во многих фактических деталях совпадающим с рассказом «На пути», однако осложненном дополнительной экфразой, а также рассуждениями о «народной эстетике», функционировании народного искусства и его экономике.

«Часов в пять утра, после морозной ночи и утомительной езды, я сижу в избе вольного ямщика, в горнице, и пью чай. Горница — это светлая, просторная комната, с обстановкой, о какой нашему курскому или московскому мужику можно только мечтать. ⟨...⟩ От образа в углу тянутся по обе стороны лубочные картины; тут портрет государя, непременно в нескольких экземплярах, Георгий Победоносец, „Европейские государи", среди которых очутился почему-то и шах персидский, затем изображения святых с латинскими и немецкими подписями, поясной портрет Баттенберга, Скобелева, опять святые... На украшение стен идут и конфектные бумажки, и водочные ярлыки, и этикеты из-под папирос, и эта бедность совсем не вяжется с солидной постелью и крашеными полами. Но что делать? Спрос на художество здесь большой, но бог не дает художников. Посмотрите на дверь, на которой нарисовано дерево с синими и красными цветами и с какими-то птицами, похожими больше на рыб, чем на птиц; дерево это растет из вазы, и по этой вазе видно, что рисовал его европеец, т. е. ссыльный; ссыльный же малевал и круг на потолке и узоры на печке. Немудрая живопись, но здешнему крестьянину и она не под силу. Девять месяцев не снимает он рукавиц и не распрямляет пальцев; то мороз в сорок градусов, то луга на двадцать верст затопило, а придет короткое лето спина болит от работы и тянутся жилы. Когда уж тут рисовать? Оттого, что круглый год ведет он жестокую борьбу с природой, он не живописец, не музыкант, не певец. По деревне вы редко услышите гармонику и не ждите, чтоб ямщик затянул песню» (14—15, 14—15).

В этом объективном этнографическом описании каталогизирована народная визуальная культура конца XIX века. Авторская позиция объективного наблюдателя здесь выражена вполне, как и отношение к суррогатам искусства, исключающее, однако, какие бы то ни было профанирующие интонации. Обращает на себя внимание экфрасис, предметом описания которого является «примитив», сочетающий изобразительные элементы народного прикладного искусства и массового декора. Странно было бы ожидать от Чехова восхищения красочностью лубка или живописными «примитивами», а также «чтения» иконы — их время еще не пришло: как эстетические феномены они будут осознаны лишь к началу 1910-х годов, когда русский авангард обратится к хроматизму и плоскостному изображению лубочных картин, вывески, примитива, откроет для себя живопись Ферапонтова монастыря, а «обратная перспектива» русской иконы станет достоянием их живописной практики.[27] Современный исследователь следующим образом

[27] Первая выставка лубочной картинки прошла в сентябре—октябре 1891 года в здании Императорского Вольного экономического общества, где был представлен лубок из собраний Д. А. Ровинского, П. П. Потоцкого, П. А. Шляпкина, И. А. Голышева, И. Д. Сытина, М. Т. Со-

оценивает эволюцию народной визуальной культуры и интереса к ней: «Пройдя в середине XIX в. пик своей популярности, лубочная картинка постепенно вытесняется тиражной полиграфической продукцией. Уходят скабрезность и цинизм, изображения чудесных и необычных явлений. ⟨...⟩ С 1910-х гг. классический народный лубок становится объектом интереса лишь для этнографов и профессиональных художников. Именно в это время искусство примитива проходит процесс постижения его специфической эстетической ценности, и именно тогда лубок на короткий период снова обретает вторую жизнь (рубеж XIX—XX вв. — возникновение «эстетического» примитива), на этот раз в качестве одного из языков профессионального искусства».[28] В 1913 году М. Ф. Ларионов организовывает выставку иконописных подлинников и лубков и издает ее каталог.[29] Однако процесс эстетического открытия иконы (начало XX века) сопровождался и ее десакрализацией: она изымается из сакрального пространства и помещается в пространство светское, превращаясь в музейный экспонат. Чехов же зафиксировал то состояние массового религиозного сознания, которое допускало профанное сочетание в домашнем иконостасе образо́в (икон), лубка, светских картинок, достаточно определенно выразив свой скепсис и иронию по отношению к подобной эклектике, граничащей с кичем. Знаки популярной иконографии стали свидетельством угасания религиозного пафоса и смешения границ профанного и сакрального.

Именно на пересечении профанного и сакрального как определяющей доминанты современности раскрывает свою метарефлексивную природу экфрасис аллегорической картины «Размышление о смерти» в очерке «Перекати-поле» (1887). Здесь мы имеем дело с приемом двойной фокализации — наложением точек зрения повествователя, который занимает по отношению к аллегорическому изображению позицию демонстративной объективности, и персонажа — уроженца Могилевской губернии, еврея, недавно принявшего православие, встреча с которым «на пути» — в монастырской гостинице — образует сюжетную основу очерка. Постоянное смещение перспективы, будь то пространство ландшафта, интерьера или интерсубъективности, — доминирующий принцип построения текста, что мотивировано как самим жанром «путевого наброска», так и фигурой его «протагониста» — объекта авторского описания и имплицитной рефлексии.

«Отпирая у своей двери висячий замочек, я всякий раз, хочешь не хочешь, должен был смотреть на картину, висевшую у самого косяка на уровне моего лица. Эта картина с заглавием „Размышление о смерти" изображала коленопреклоненного монаха, который глядел в гроб и на лежавший в нем скелет; за спиной монаха стоял другой скелет, покрупнее и с косою.

ловьева и др. В это время лубок находится исключительно в сфере интересов этнографов и коллекционеров-любителей. Ранний же «примитив» вообще долгое время рассматривался как «прихоть чудаков или ненужный хлам» (*Богемская К.* Понять примитив... // Примитив в искусстве. Грани проблемы: Сб. ст. / Под ред. К. Богемской. М., 1992. С. 5; см. также: *Лебедев А.* Типология примитива (Россия XVIII—XIX веков): Постановка проблемы // Там же. С. 38—50). Характерно, что в интерьер жилища героини рассказа «Попрыгунья» (1891) автор помещает лубочные картинки как знак модного поветрия в среде художественной интеллигенции: «В столовой она оклеила стены лубочными картинами, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе» (8, 9). Во время работы над повестью «Дуэль» Чехов в письме из Вены просил родных купить и прислать ему лубочное изображение св. Варлаама («святой Варлаам изображен едущим на санях» — эпизод, бывший в первоначальном варианте повести).

[28] *Юрков С. Е.* Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI — начало XX в.). СПб., 2003. С. 180 (глава «От лубка к „Бубновому валету": гротеск и антиповедение в культуре „примитива"»).

[29] Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ф. Ларионовым. [Каталог]. М., 1913.

— Кости такие не бывают, — сказал мой сожитель, указывая на то место скелета, где должен быть таз. — Вообще, знаете ли, духовная пища, которую подают народу, не первого сорта, — добавил он и испустил носом протяжный, очень печальный вздох, который должен был показать мне, что я имею дело с человеком, знающим толк в духовной пище.

Пока я искал спички и зажигал свечу, он еще раз вздохнул и сказал:

— В Харькове я несколько раз бывал в анатомическом театре и видел кости. Был даже в мертвецкой» (6, 255).

Экфрасис в данном случае принципиально неизобразителен, он сведен до «объективной» фиксации изображенного на полотне в авторском повествовании и до натуралистического комментария в реплике неофита. Религиозно-аллегорический смысл изображения, который дискурсивно связан как с «аскетическими опытами» Святителя Игнатия (Брянчанинова), в частности с его «Размышлением о смерти» (одноименным упоминаемой картине),[30] так и с исихастской традицией, где «размышление о смерти» входит в шесть святых помыслов (о Боге, распятии Христа, смерти, Страшном суде, аде и вечной жизни), оказывается вне поля восприятия созерцающих субъектов. Он либо элиминируется объективизмом автора-повествователя, не скрывающего принудительности для себя религиозно-аллегорического языка живописи («...я всякий раз, хочешь не хочешь, должен был смотреть на картину»), по всей видимости, невысокого уровня, либо предельно натурализируется персонажем. И хотя реплика последнего по поводу низкого качества предлагаемой в монастыре «духовной пищи» вызывает неприятие повествователя почти на физиологическом уровне, о чем свидетельствует сам порядок дискурса — соседство критических рассуждений о пище духовной с воспоминаниями о посещении прозекторской, тем не менее обе позиции парадоксально сближаются, будучи проявлениями секулярного и эклектичного сознания людей модернизирующегося общества.

Как правило, чеховские экфрасисы или экфрастические парафразы даны в нарративной перспективе персонажа и окрашены его мироощущением, переживанием или настроением. То есть мы опять наблюдаем сращение экфрасиса и диегезиса. Так, в рассказе «Случай из практики» (1898) одна из функций экфрастических парафраз — характеристика эстетических вкусов нуворишей, хозяев дома, куда приглашен для консультации доктор Королев. Но гораздо в большей степени они характеризуют созерцающего субъекта: «Он сидел у рояля и перелистывал ноты, потом осматривал картины на стенах, портреты. На картинах, написанных масляными красками, в золотых рамах, были виды Крыма, бурное море с корабликом, католический монах с рюмкой, и все это сухо, зализано, бездарно... На портретах ни одного красивого, интересного лица, все широкие скулы, удивленные глаза; у Ляликова, отца Лизы, маленький лоб и самодовольное лицо, мундир мешком сидит на его большом непородистом теле, на груди медаль и знак Красного Креста. Культура бедная, роскошь случайная, не осмысленная, неудобная, как этот мундир; полы раздражают своим блеском, раздражает люстра...» (10, 79).

Экфразы однозначно фокализованы: они в поле зрения субъекта, фрустрированного острым переживанием социального неравенства и испытываю-

[30] Ср.: «Едва я родился, едва я зачался, как смерть наложила на меня печать свою. „Он мой", сказала она, и немедленно приготовила на меня косу. С самого начала бытия моего она замахивается этою косою. Ежеминутно я могу сделаться жертвою смерти! Были многие промахи; но верный взмах и удар — неминуемы» (*Святитель Игнатий* (*Брянчанинов*). Аскетические опыты. Размышление о смерти // Полн. собр. творений святителя Игнатия Брянчанинова: В 7 т. / Сост., общ. ред. А. Н. Стрижева. М., 2000. Т. 1. С. 353—354).

щего дискомфорт в доме владельцев фабрики. Фрустрация (от лат. frustratio — обман, тщетное ожидание) — негативное психическое состояние, обусловленное невозможностью удовлетворения тех или иных потребностей. Это состояние проявляется в переживаниях разочарования, тревоги, раздражительности, наконец, отчаянии. Раздражение — психологическая доминанта героя рассказа, что подчеркнуто повтором соответствующего глагола в процитированном фрагменте и что заставляет вспомнить определение, данное современным исследователем поэтики Чехова, — «поэтика раздражения».[31]

П. М. Бицилли в своей пионерской работе о поэтике Чехова, вышедшей в 1942 году в Софии и не потерявшей своей творческой притягательности до настоящего времени, подробно проанализировал один из визуальных мотивов в рассказе «Невеста» (1903), который условно можно обозначить «обнаженная с вазой». Он показал его функциональную роль в повествовании, не определяя его, естественно, как экфрасис, поскольку это явление, как и термин, вторично войдет в оборот литературоведения только во второй половине XX века.[32] Данный визуальный мотив, который автор относит к категории «повторяющихся образов-символов» (лейтмотивов), маркирует кульминационные моменты повествования как на уровне морфологии сюжета, так и на уровне внутреннего ментального конфликта его (сюжета) протагониста.

1. Экспозиция и завязка — осмотр Надей квартиры накануне свадьбы и ее внезапное «прозрение»:

«...после обеда Андрей Андреич пошел с Надей на Московскую улицу, чтобы еще раз осмотреть дом, который наняли и давно уже приготовили для молодых. ⟨...⟩ В зале блестящий пол, выкрашенный под паркет, венские стулья, рояль, пюпитр для скрипки. Пахло краской. *На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой.*

— Чудесная картина, — проговорил Андрей Андреич и из уважения вздохнул. — Это художника Шишмачевского.

⟨...⟩ Андрей Андреич водил Надю по комнатам и все время держал ее за талию; а она чувствовала себя слабой, виноватой, ненавидела все эти комнаты, кровати, кресла, *ее мутило от нагой дамы.* Для нее уже ясно было, что она разлюбила Андрея Андреича или, быть может, не любила его никогда ⟨...⟩ Он держал ее за талию, говорил так ласково, скромно, так был счастлив, расхаживая по этой своей квартире; а она видела во всем одну только пошлость, глупую, наивную, невыносимую пошлость, и его рука, обнимавшая ее талию, казалась ей жесткой и холодной, как обруч. И каждую минуту она готова была убежать, зарыдать, броситься в окно» (10, 210; курсив мой. — *Н. Г.*).

2. Принятие решения — бегство из провинциального города в столицу: «Прощай, город! И все ей вдруг припомнилось: и Андрей, и его отец, и новая квартира, и *нагая дама с вазой*; и все это уже не пугало, не тяготило, а было наивно, мелко и уходило все назад и назад» (10, 215; курсив мой. — *Н. Г.*).

3. Временное возвращение домой уже «другим человеком»: «...и почему-то в воображении ее выросли и Андрей Андреич, и *голая дама с вазой*, и

---

[31] *Толстая Е.* Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х—начале 1890-х годов. М., 1994.

[32] «Вторичное продумывание понятия „экфрасис" стало необходимым из-за немиметического характера модернистских и постмодернистских текстов и описываемых в них произведений искусства, а также из-за перемены понимания связей между „текстом" и „образом"» (*Świderska M.* Экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» как прием культурного отчуждения // Studia Russica. Будапешт, 2004. Т. XXI. С. 49).

все ее прошлое, которое казалось теперь таким же далеким, как детство...» (10, 216; курсив мой. — *Н. Г.*).

П. М. Бицилли, прослеживая развитие мотива и те метаморфозы, которые претерпевает данный визуальный образ в сознании героини, в качестве центрального значения вслед за Чеховым и оставаясь в рамках его языковой картины мира, выделяет понятие «пошлость» («„Дама с вазой" для нее словно отождествляется с Андреем Андреичем, срастается с ним в один образ самодовольной пошлости»), что мотивируется трансформацией эпитетов «нагая» → «голая» и их атрибутивной корреляцией: изображение на картине, т. е. фикция → обыкновенная женщина.[33] На фиксации указанного значения ученый останавливается, мы же позволим себе пойти дальше в анализе представленного в рассказе визуального объекта и его дискурсивной оболочки. Тем более что этот рассказ оказался последним в жизни Чехова и в нем предельно сконцентрированы характерные приемы его писательской техники, что превращает его в своего рода энциклопедию авторской поэтики (в чем, заметим в скобках, можно усматривать свидетельство назревавшего творческого кризиса и возможной смены самой стратегии письма).

Очевидно, что образ «нагой дамы с вазой» является яркой и адекватной визуализацией подспудной психической жизни героини рассказа. Девушка с идеалами, озабоченная поисками своего места в жизни, т. е. обретением собственного социального идентитета, на бессознательном уровне ощущает, что замужество уготовит ей роль исключительно объекта мужского желания, символическим выражением которого и является картина — «нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой». «Прозрение», т. е. обретение способности видеть *сквозь* привычные предметы и явления, внезапное понимание их *иного* смысла (фигурального vs буквального), настигает героиню во время посещения приготовленной для совместной жизни квартиры и созерцания откровенного для девушки изображения, сопровождаемого оценивающей репликой Андрея Андреевича: «Чудесная картина!» То, что культура, упаковывая в оболочку метафоры, возводит в ранг возвышенного объекта и канонизирует, в том числе и путем «живописания» («обнаженная натура», «нагая дама»), вдруг в один момент, «в резком, неподкупном свете дня» предстает в своем буквальном значении («голая дама»). Смена дискурсивного регистра, фиксирующая, с одной стороны, тропологический сдвиг — утрату метафорического значения («взлет и падение метафоры», как определит аналогичные процессы современный историк и теоретик Ф. Анкерсмит), с другой — ментальный — утрату иллюзий и обнаружение «голой правды», является характерным для Чехова приемом. Чехов явно предпочитает те смыслообразующие складки, которые возникают при наложении буквального и фигурального значений высказывания, и те зияния, которые образуются при их разрыве. Возникает «метафорическое напряжение» (термин П. Рикера), которое маркирует эту зону смысла, и хрестоматийное «прозрение героя» в чеховском мире есть не что иное, как перераспределение константной массы смысла и появление нового значения (или возврат к буквальному). С помощью тропологического сдвига автор утверждает новый способ видеть мир и человеческий характер, а значит — свою эпоху.

Напрашивается сопоставление, не лежащее, однако, на поверхности, с рассказом «Попрыгунья» (1891), тем более для нас важным, что здесь живописный дискурс выносится на уровень метарефлексии. Пейзажист Рябов-

[33] *Бицилли П. М.* Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // http://www.liternet.bg/publish6/pbicilli/salimbene/chehovl.htm.

ский, выехавший на этюды с влюбленной в него художницей-дилетанткой, переживает фрустрацию на почве кризиса любовных отношений и утраты творческого настроения. Погода, препятствующая работе на пленэре, усиливает депрессию («Боже мой, — простонал Рябовский, — когда же наконец будет солнце? Не могу же я солнечный пейзаж продолжать без солнца!..»). Изменения в самоощущении героев, объективно еще не осознаваемые ими, — симптом «утраты иллюзий», — показаны не столько средствами психологического параллелизма, сколько путем «обнажения натуры». Начало «романа на пленэре» (ч. IV) — описание великолепия лунной июльской ночи, данное в фокусе зрения экзальтированной героини, — выдержано в духе (квази)романтического пейзажа с элементами символизма, насыщено яркими эпитетами и метафорами (бирюзовый цвет воды; черные тени на воде — не тени, а сон; колдовская вода с фантастическим блеском; бездонное небо; грустные, задумчивые берега) и выстроено таким образом, чтобы подчеркнуть иллюзионизм в восприятии мира, свойственный героям рассказа (а в речи Рябовского — и фальшь). С приходом осенних пасмурных дней русский пейзаж утрачивает живописность, а язык описания — пышность эпитетов.

«Второго сентября день был теплый и тихий, но пасмурный. Рано утром на Волге бродил легкий туман, а после девяти часов стал накрапывать дождь. И не было никакой надежды, что небо прояснится. ⟨...⟩ Волга уже была без блеска, тусклая, матовая, холодная на вид. Все, все напоминало о приближении тоскливой, хмурой осени. И казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения лучей, прозрачную синюю даль и все щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны, и вороны летали около Волги и дразнили ее: „Голая! голая!" Рябовский слушал их карканье и думал о том, что он уже выдохся и потерял талант, что все на этом свете условно, относительно и глупо и что не следовало бы связывать себя с этой женщиной... Одним словом, он был не в духе и хандрил» (8, 17).

Изобразительный ракурс повествования целенаправленно смещается к «жанру», что отнюдь не свидетельствует о дискурсивном авторском присутствии именно в этой точке. Подчеркнуто грубая натуралистическая фактурность работает здесь по принципу раздражителя — на этом фоне к героине приходит «тоска по цивилизации», а ее отказ от прежних «художественных идеалов» мотивирован бытовым и психологическим дискомфортом: «В избу вошла баба и стала не спеша топить печь, чтобы готовить обед. Запахло гарью, и воздух посинел от дыма. ⟨...⟩ А дешевые часы на стенке: тик-тик-тик... Озябшие мухи столпились в переднем углу около образов и жужжат, и слышно, как под лавками в толстых папках возятся прусаки... ⟨...⟩ И грязная баба с перетянутым животом, и щи, которые стал жадно есть Рябовский, и изба, и вся эта жизнь, которую вначале она так любила за простоту и художественный беспорядок, показались ей теперь ужасными» (8, 18).[34]

Было бы ошибкой однозначно определить авторскую позицию предпочтением, отдаваемым «правде жизни» перед теми представлениями о ней, ко-

[34] Ср. в этой связи наблюдение П. М. Бицилли: «Эта притягивающая к себе *жизненность* его [Чехова] произведений состоит в том, что в них ничто не „излагается", не „объясняется", а *показывается*. „Психическое" никогда не обособливается от „физического"; эмоции, испытываемые персонажами, конкретизируются, будучи показаны вместе с их ассоциациями, относящимися к области чувственных восприятий, чаще просто путем *намеков*, т. е. указаний на эти ассоциации...» (*Бицилли П. М.* Указ. соч.). Первая часть цитируемого фрагмента отмечена заимствованием (или бессознательным цитированием) из статьи Андрея Белого. Ср.: «...Чехов ничего не объяснял: *смотрел* и *видел*» (*Белый Андрей*. Луг зеленый. М., 1909. С. 128).

торые навязаны мнениями, стереотипами, модой, в том числе и существующими канонами «живописности» и «изобразительности». История продолжается, а ее развязку предопределяет выполненный художницей очередной этюд, на этот раз nature morte (ч. VII). Отвергнутый бывшим поклонником ее талантов, он, безусловно, является метафорой угасшего чувства. Но не только. Nature morte Ольги Ивановны Дымовой символизирует троп как таковой, поскольку фиктивный артефакт никак не представлен в тексте — его описание демонстративно отсутствует, и это отсутствие тем более значимо, что оно семиотизировано: вместо экфрасиса — знаки «зияния», «пустоты», выражающие растерянность, замешательство персонажа, уличенного в измене (« — Nature morte... первый сорт, — бормотал он, подбирая рифму, — курорт... черт... порт...»). Фигуральное значение тропа в скором времени превратится в буквальное («мертвая природа»): в финале рассказа героиню ожидает встреча не с фиктивными данностями искусства, а с реальностью смерти близкого человека. Этот nature morte опять всплывет как фикция, но уже во сне, в забытьи, в соседстве с комнатой умирающего Дымова, талантливого ученого, врача, специалиста по *общей патологии*, которого она, находясь в плену представлений о «высоком» и «великом», не смогла оценить по достоинству.

Nature morte оказывается знаком с двойной референцией: он отсылает одновременно и к художественному дискурсу («искусству»), и к естественно-научному («жизни»), носители которого конфликтно противопоставлены в созданном писателем фикциональном мире. Как со- и противопоставлены несколько изобразительно-дискурсивных перспектив: натуралистическая (описание деревенского жилища, умирающего Дымова); импрессионистическая (ср., например, экфразу в речи Ольги Ивановны: «Представь, после обедни венчанье, потом из церкви все пешком до квартиры невесты... понимаешь, роща, пение птиц, солнечные пятна на траве и все мы разноцветными пятнами на ярко-зеленом фоне — преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов»); квазиромантическая (речь влюбленного Рябовского); «объективное» повествование, допускающее «соскальзывание в фантазматичность» (Р. Барт) при сохранении объективной же мотивировки (забытье и полубред Ольги Ивановны). Фикциональное пространство оказывается пронизанным художественным многоголосием эпохи. А сам автор (Чехов) при всей своей убежденности в «приоритете жизни перед искусством» утверждает трансгрессивную сущность литературы — ее выход за пределы простого воспроизведения действительности и признание «истины вымысла».

Мы не ставим себе задачи в рамках одной статьи рассмотреть все случаи чеховских экфрасисов (квазиэкфрасисов), и даже экфрасис в повести «Три года» мы оставляем за пределами данного анализа. Свою задачу мы видели в том, чтобы обозначить визуально маркированные зоны, которые, несмотря на кажущуюся акоммуникативность, «стертость» иконического знака, выступают носителями актуальных и потенциальных смыслов. Намеченный нами аспект изучения визуальной поэтики Чехова открывает новые возможности, поскольку *обнаруживает отсутствующее*.[35] Не этим ли занимается и сама литература?

[35] Мы перефразируем здесь выражение В. Изера «заставить отсутствующее присутствовать» (*Изер В.* К антропологии художественной литературы / Пер. с англ. И. Пешкова // Новое литературное обозрение. 2008. № 94).