

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 неопределенном 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 невместима 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 майевтику 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 свойственного 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 Телль, 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 (Лаевский — «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 (Лаевского) как «ложные способы ориентирования», и что художественную логику текста определяют латентные, скрытые аллюзии, которые обнаруживают себя благодаря повторам, оговоркам, алогизмам, профанирующим 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 метатаркурсом точку зрения М. П. Бицилли: «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 парафраза 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 Лаевского 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 клочок 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 Бицилли П. М. Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // Бицилли П. М. Трагедия 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 ахашь: горы, туннели, скалы, реки, водопады, водопадики. Дорога же от Тифлиса до Баку — это мерзость запустения, лысина, 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 колодцем 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. Верещагин (1842—1904) находился 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 характеристике, 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 молокане в Закавказье. Шинты 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.* Мемуарная проза В. В. Верещагина: метод и мастерство // Материалы Международной конференции, посвященной 160-летию В. В. Верещагина и 190-летию Бородинского сражения. Череповец, 2003; *Чернов А. В.* Литературные пристрастия В. В. Верещагина // В. В. Верещагин. Мир.

Туркестанская серия представлена такими известными жанровыми картинами, прославившими художника, как «Двери Тимура (Тамерлана)», «У дверей мечети», «Богатый киргизский охотник с соколом», «Нищие в Самарканде», «Дервиши в праздничных нарядах», «Политики в опиумной лавке» и др. Батальные полотна были выделены в отдельную серию «Варвары», которую завершала картина «Апофеоз войны» (Государственная Третьяковская галерея). Пирамида из человеческих черепов на выжженной солнцем земле, кружащиеся вороны, голые безжизненные деревья, руины разрушенного города; мертвенную желтизну пустыни оттеняет яркая голубизна неба и полоса синих гор на горизонте. Надпись на раме: «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим» — придавала живописному полотну характер программной аллегии и превращала в эмблематический образ. Авторский комментарий — «если не считать ворон, это натюрморт, в переводе с французского мертвая природа...» — с бесстрашием перед правдой жизни и смерти, свойственным позитивистско-натуралистическому дискурсу, осуществлял символический акт: превращал фигуративность живописного приема в фигуры языка. Очевидная аллюзия на *vanitas vanitatum*, аллегорический натюрморт, в число предметов которого неизменно входит человеческий череп как символ бренности жизни и философских размышлений о «суете сует», закономерно переводит жанровую типологию «Апофеоза войны» в разряд *memorabilia* — «напоминаний». Стратегия чтения такого рода артефактов предполагает отношение к изображенному как к высказыванию на символическом языке, своего рода притче и, соответственно, его дешифровку.¹⁰

«Самаркандский зиндан» (1873) — одна из картин ориентального жанра на тему европейского/русского присутствия в Средней Азии. Зиндан — в странах мусульманского Востока земляная (подземная) тюрьма для содержания военнопленных и должников. «Ход в зиндан (подземная тюрьма) в Самарканде» (1868) — один из первых этюдов на эту тему. В «Полном иллюстрированном каталоге Московской городской художественной галереи за 1905 год» под № 503 значится экспонат под названием «Спуск в клоповник в Самарканде», датированный тем же 1873 годом. Пока нам не удалось выяснить, авторское ли это название картины, переданной в середине 1920-х годов в Государственный музей искусств Узбекистана (г. Ташкент) и ставшей известной под стилистически нейтральным названием «Самаркандский зиндан»,¹¹ или же другое произведение; согласно существующим описаниям, то же. На картине изображена подземная тюрьма («клоповник», по-видимому, солдатский сленг), в которой погребены узники, фактически отданные на съедение насекомым (в южных регионах, как известно, обитают раз-

Семья. Война. Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 161-й годовщине со дня рождения В. В. Верещагина и 125-летию окончания русско-турецкой кампании 1877—1878 годов. Череповец, 2004; *Акимова А. С.* Сочетание живописного и литературного начал в творчестве В. В. Верещагина (на примере цикла картин «Наполеон I в России») // *Россия рубежа веков: культурное наследие Верещагиных. Материалы Всероссийской научной конференции.* Череповец, 2005; *Ким Е. В.* Очерк В. В. Верещагина «На этапе — дурные вести из Франции» (контексты литературно-художественного синтеза) // *Сообщения Ростовского музея.* Ростов, 2008. Вып. 17. С. 117—141.

¹⁰ См.: *Григорьева Е.* Образование смысла в натюрморте // <http://www.sgues.com/cgi-bin/ceilidh/art/?C31894289bQ10-5187-1363-00.htm>, а также ее монографию «Эмблема: Структура и прагматика» (Tartu, 2000).

¹¹ Дальнейшая судьба верещагинского полотна оказалась тесно связана с развитием постколониальных сюжетов в период образования независимых государств на территории бывшего Советского Союза. В настоящее время коллекция русской живописи из собрания ГИМУ передана на хранение в Исторический музей Узбекистана, где, согласно полученной нами устной информации, пока не разобрана, а что касается картины Верещагина, то она вряд ли будет представлена в экспозиции по причине ее «неполиткорректности».

личные виды пауков и паукообразных: скорпионы, тарантулы, фаланги, их укусы если и не ядовиты, то опасны инфекцией, особенно в антисанитарных условиях). Проникающий сверху свет, растворяющийся во мраке подземелья, — единственное, что напоминает несчастным о жизни.

Как и в других случаях, жанровая картина в контексте всей серии приобретает аллегорический смысл. Мотив закрытости, замкнутости, непроницаемости восточной цивилизации, отгородившейся от мира стенами крепостей, средневековых дворцов, мечетей, поддерживается рядом живописных метафор. Наиболее яркая из них — «Двери Тимура (Тамерлана)»: наглухо закрытые ворота, украшенные причудливым восточным орнаментом, перед глазами окаменевшие в геральдических позах фигуры стражников. Восток глазами европейца второй половины XIX века, органично воспринявшего наследие романтического ориентализма (влияние на Верещагина французского художника-ориенталиста Ж.-Л. Жерома очевидно). Однако пережитый художником опыт колониальной войны дополнил рецепцию «загадочного» Востока аффектами ужаса, страха, боли. Ориенталистская парадигма в верещагинской версии порождает целое созвездие метафор культурного отчуждения/отторжения: тюрьмы, плена, враждебного замкнутого пространства, а если открытого, то подчеркнуто безжизненного (мертвого). Их природно-географическими репрезентантами становятся горы, ущелья, песчаные и каменные пустыни, физиологически-перцептивными — песок, пыль, зной, кровь, пот, нечистота. Живописная поверхность картины не только кодировала историю (сюжет), но и репрезентировала «нефразлируемую» очевидность присутствия.

Совокупность указанных качеств — сюжетность, востребованная временем аллегоричность, зрелищность, усиленная шокирующим гиперреализмом, — обеспечила автору шумный успех. Неприятие официальных кругов, признавших картины «непатриотичными», объяснялось помимо политических причин и фактами эстетического порядка. Туркестанская серия Верещагина свидетельствовала о происходящих процессах деиерархизации жанрового пространства: историческая живопись вытеснялась «жанром» с последней принадлежавшей ей сцены — батальной. Героическую персонафикацию сменяло коллективное аффектированное тело «незамечательных русских людей».

Выставка имела литературный резонанс — феномен не новый для русской традиции литературной интерпретации и ассимиляции эмблематических образов.¹² На нее откликнулся Вс. Гаршин — писатель, работавший в новом для эпохи жанре аллегорического рассказа. Его обобщенный экфрасис — стихотворение «На первой выставке картин Верещагина» (1874) — значительно усиливал за счет антимилитаристской риторики протестный пафос живописных оригиналов.

Толпа мужчин, детей и дам нарядных
Теснится в комнатах парадных
И, шумно проходя, болтает меж собой:
«Ах, милая, постой! Regarde, Lili,
Comme c'est joli!
Как это мило и реально,
Как нарисованы халаты натурально».
«Какая техника! — толкует господин

¹² См., например: Бёмиг М. Слово и образ, или «Последний день Помпеи» в зеркале художественной литературы // Slavica Tergestina. Trieste, 2000. Т. 8: Художественный текст и его гео-культурные стратификации. Р. 111—125.

С очками на носу и с знанием во взоре:
 Взгляните на песок: что стоит он один!
 Действительно, пустыни море
 Как будто солнцем залито,
 И... лица недурны!..» Не то
 Увидел я, смотря на эту степь, на эти лица:
 Я не увидел в них эффектного эскиза,
 Увидел смерть, услышал вопль людей,
 Измученных убийством, тьмой лишений...
 Не люди то, а только тени
 Отверженников родины своей.

Ты предала их, мать! В глухой степи — одни,
 Без хлеба, без глотка воды гнилой,
 Изранены врагами, все они
 Готовы пасть, пожертвовать собой,
 Готовы биться до последней капли крови
 За родину, лишившую любви,
 Пославшую на смерть своих сынов...
 Кругом — песчаный ряд холмов,
 У их подножия — орда свирепая кольцом
 Объяла горсть героев. Нет пощады!
 К ним смерть стоит лицом!..
 И, может быть, они ей рады;
 И, может быть, не стоит жить-страдать!..
 Плачь и молись, отчизна-мать!
 Молись! Стенания детей,
 Погибших за тебя среди глухих степей,
 Вспомнутся чрез много лет,
 В день грозных бед!¹³

По мотивам картины «Забутый» (на ней изображен смертельно раненый солдат, оставленный на поле боя, над его распростертой фигурой кружится стая ворон) А. А. Голенищевым-Кутузовым была написана одноименная баллада («Он смерть нашел в краю чужом...», 1874), положенная на музыку М. П. Мусоргским (картина была снята с выставки по высочайшему распоряжению, цензурному запрету подверглось и музыкальное произведение).¹⁴ «Домысливая» сюжетную ситуацию, автор стихотворного парафраза извлекал из прототекста ноты социального критицизма, что явно выходило за рамки намерений самого художника. Живописные образы, проникая в литературные тексты, начинают служить материалом риторических практик, обрастают новыми чувственными и смысловыми коннотациями. Имя Верещагина стало ассоциироваться с антивоенным дискурсом, в то время как очевидно, что его творчество жило энергией и экзотикой войны — это обстоятельство он сам всячески подчеркивал, публично позиционируя себя как «Художник. Солдат. Путешественник».¹⁵

¹³ Гаршин В. Сочинения. М., 1983. С. 384—385. Анализируя данный экфрасис, М. Рубинс также замечает, что его автор «утрирует пацифистские идеи Верещагина» (*Рубинс М. «Пластическая радость красоты». Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция.* СПб., 2003. С. 165).

¹⁴ См.: Песни русских поэтов: В 2 т. Л., 1988. Т. 2. С. 463—464 (Библиотека поэта. Большая сер.).

¹⁵ Так назывались автобиографические очерки и воспоминания Верещагина, которые он включал в качестве приложений к каталогам своих выставок. См.: *Ким Е. В.* Указ. соч.

Верещагин обладал редкостными по тем временам способностями, которые мы сейчас назвали бы менеджерскими. С успехом организовывая собственные выставки не только в Европе (от Австрии до Британских островов), но и в более отдаленных и экзотических регионах — в Северной Америке, на Кубе, в Японии и даже на Филиппинах, он заботился также о «спецеффектах», создавая перцептивную среду для большего воздействия на зрителей: особое освещение, живая музыка, оформление интерьера экзотическими растениями, этнографическими и археологическими редкостями, издание каталогов, биографических релизов — все это интриговало новизной Gesamtkunstwerk'a и способствовало популярности художника, как и продвижению результатов его труда в медийном пространстве.¹⁶

Если перформативные акции художника были ориентированы на элиту,¹⁷ то литографии и репродукции, публикуемые многочисленными к тому времени иллюстрированными журналами («Искусство и художественная промышленность», «Всемирная иллюстрация», «Художественный журнал», «Всемирный путешественник» и др.), почтовые открытки (особенно активно тиражировались балканская серия 1877—1878 годов и серия «Война 1812 года») доходили до массового потребителя, формируя новые параметры чувственных восприятий и новый режим соотношений между словесным и визуальным образом.

Вернемся к Лаевскому, невзрачному наследнику «лишних людей» и «кавказского синдрома». В его реплике, как мы помним, через парафраз верещагинского иконографического сюжета Кавказ напрямую соотношен с темой насильственного заключения, плена, тюрьмы. Происходит эффект, который В. Шмид называет «ассоциативным умножением нарративных смыслов»: выходящая на поверхность имплицитная ассоциация с «кавказским пленником»,¹⁸ подкрепленная аллюзией на ориентальные сюжеты, актуализирует связь с литературными трансфигурациями ориентализма — «кавказской повестью» (в русской литературе Кавказ, как известно, является субститутотом Востока). Поскольку этот пласт литературных корреляций уже рассматривался как в связи с лермонтовским («Княжна Мери»), так и с толстовским («Казачи») претекстом, мы, не вступая в полемику, лишь отметим, что Чехов играет не на этом поле (напомним приведенное выше замечание о «ложной коде сюжета»), предоставляя его своим персонажам (хорошо известны прямые аллюзии в речах Лаевского и в передаче их фон Кореном на Печорина, скрытые — на Оленина и т. д.). Чеховская стратегия направлена на существующую иерархию жанров и смещение жанровой топографии. И поэтому «Кавказ» как ориентальный топос, закрепленный за романтической повестью (Лермонтов, Бестужев-Марлинский) и «кавказскими повестями» 1850-х годов (Л. Толстой), для Чехова такое же прошлое, как

¹⁶ Туркестанская серия, неделимая согласно пожеланию художника, была приобретена в 1874 году П. М. Третьяковым, сделавшим ее доступной для широкой публики сначала в помещении Московского общества любителей художеств, затем у себя в галерее, пристроив специально для верещагинской серии новые залы. Собрание Государственной Третьяковской галереи — крупнейшее собрание картин художника.

¹⁷ Хотя, с целью привлечения малообеспеченной публики, художник устраивал «бесплатные дни», каталог же выставки стоил всего пять копеек.

¹⁸ Ср. описание примитивного зиндана в «Кавказском пленнике» (1872) Л. Толстого: «Набили на них (Жилина и Костылина) колодки, отвели за мечеть. Там яма была аршин пяти, — и спустили их в эту яму. (...) Житье им стало совсем дурное. Колодки не снимали и не выпускали на вольный свет. Кидали им туда тесто непеченое, как собакам, да в кувшине воду спускали. Вонь в яме, духота, мокрота» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1949. Т. 22. С. 616—617). Современные трансформации темы «кавказского пленника» с учетом толстовской версии ориентализма см.: Barta P. I. «The Prisoner of the Caucasus» a Hundred Years On: «Updating» Tolstoy on Screen // Studia Russica. Budapest, 2004. Т. XXI. P. 133—142.

«потускневшие фотографии каких-то неизвестных мужчин в широких панталонах и цилиндрах и дам в кринолинах и в чепцах» (С. 7, 367), которые изучает фон Корен в ожидании обеда. Профанирующим символом «бурных дней Кавказа» выступает засиженный мухами портрет князя Воронцова,¹⁹ в который от скуки целится из пистолета тот же фон Корен. Визуальным репрезентациям прошлого он явно предпочитает собственный образ нового «властителя дум». Описание его внешности, представленное в зеркальном отражении (через нарциссическое самосозерцание), выдержано в стилистике ориентального портрета: с подробной прописанностью физиогномических черт, фигуры, эклектичного костюма, его «азиатских» деталей, с фиксацией внимания на расово-этнических характеристиках «типа». «Фон Корен (...) становился перед зеркалом и рассматривал свое смуглое лицо, большой лоб и черные, курчавые, как у негра, волосы, и свою рубашу из тусклого ситца с крупными цветами, похожего на персидский ковер, и широкий кожаный пояс вместо жилетки. (...) Он был очень доволен и своим лицом, и красиво подстриженной бородкой, и широкими плечами, которые служили очевидным доказательством его хорошего здоровья и крепкого сложения. Он был доволен и своим франтовским костюмом, начиная с галстука, подобранного под цвет рубашки, и кончая желтыми башмаками» (С. 7, 367). Рубаша, «похожая на ковер» (персидский, конечно), орнаментальный знак «чужого», еще дважды окажется в фокусе зрения персонажей (Лаевского и его секунданта Шешковского) — в ситуациях, психологически напряженных и неординарных. В обоих случаях эта деталь будет выступать негативным раздражающим фактором, однако *ситуативно мотивированным*.

Кавказский локус в «Дуэли» лишен априорных коннотаций: он воспринимается каждым персонажем по-своему в зависимости от психического состояния, темперамента, настроения, т. е. *ситуативно*. Это хорошо видно как по экспозиционному диалогу Самойленко и Лаевского, так и по траектории развертывания исходной для нашего исследования метафоры психофизической изоляции. Метафора «кавказского плена» поддерживается на протяжении всей повести повтором, варьированием и развитием исходного топоса, а, как известно, «образ при вторичном его употреблении в новой разработке ярче выявляет свою символичность».²⁰ Первоначальное значение метафоры сохраняется как в ситуации простой констатации Лаевским своего состояния: «Я задыхаюсь в этой проклятой неволе» (С. 7, 364; курсив в цитатах здесь и далее мой. — Н. Г.), так и при развернутом описании окружающего ландшафта (в форме несобственно-прямой речи): «*Пустынный берег моря, неутолимый зной и однообразие дымчатых лиловатых гор, вечно одинаковых и молчаливых, вечно одиноких, нагоняли на него тоску и, как казалось, усыпляли и обкрадывали его. (...) быть может, если бы со всех сторон его не замыкали море и горы, из него вышел бы превосходный земский деятель, государственный человек, оратор, публицист, подвижник. Кто знает! Если так, то не глупо ли толковать, честно это или нечестно, если даровитый и полезный человек, например, музыкант или художник, чтобы бежать из плена, ломает стену и обманывает своих тюремщиков?*» (С. 7, 364). Дальнейшее имперсональное описание горного пейзажа проецируется отчасти на восприятие Лаевского и содержит его реплику: «*Ах, проклятые горы, (...) как они мне надоели!*» (С. 7, 385), затем наррация вновь имперсональна, однако локус представлен замкнутым и опасным: «Первое впечатление у всех было такое, как будто они *никогда не выберутся отсюда. Со*

¹⁹ Князь М. С. Воронцов (1782—1856) — в 1844—1854 годах наместник и главнокомандующий войсками на Кавказе, сторонник курса на слияние областей Кавказа с империей.

²⁰ Бицилли П. М. Указ. соч. С. 241.

всех сторон, куда ни помотришь, громоздились и надвигались горы, и быстро, быстро со стороны духана и темного кипариса набегала вечерняя тень, и от этого узкая кривая долина Черной речки становилась уже, а горы выше» (С. 7, 386). Негативное восприятие пространства как замкнутого распространяется на жилище Лаевского (нарративная точка зрения амбивалентна): «Приехав домой, Лаевский и Надежда Федоровна вошли в свои темные, душные, скучные комнаты. (...) „Это тюрьма... — подумал он. — Надо уйти... Я не могу...”» (С. 7, 394—395). В сцене дуэли ощущение персонажем абсолютной утраты самоидентификации и полной подчиненности враждебным обстоятельствам достигает кульминации, замкнутое пространство подступает вплотную к телу: «Он забыл расстегнуть пальто, и у него сильно сжимало в плече и под мышкой, и рука поднималась с такою неловкостью, как будто рукав был шит из жести» (С. 7, 447). Описание духовного «обновления» Лаевского, наступившего наконец в результате пережитого аффекта и психологического кризиса, вновь не обходится без исходной метафоры, завершая линию психологической эволюции героя повести,²¹ а также внутренний микросюжет «плена/тюрьмы»: «Он, как выпущенный из тюрьмы или больницы, всматривался в давно знакомые предметы и удивлялся, что столы, окна, стулья, свет и море возбуждают в нем живую, детскую радость, какой он давно-давно уже не испытывал» (С. 7, 450).

Тема замкнутого пространства находится в органичной внутренней согласованности с художественными интуициями Чехова. Обладавший острым чувством стесненности и несвободы (его сентенции на эту тему хорошо известны), он создал образцы аллегорических и эмблематических образов «человека в футляре», «палаты № 6», а образы «тюрьмы», «стеклянной тюрьмы», «замкнутой отовсюду комнаты» стали сквозными в критической рецепции чеховского творчества в эпоху символизма.²² Данный феномен убедительно рассмотрен современным исследователем в русле онтологической поэтики: проанализировав эмблематические образы закрытого пространства у Чехова, он определяет «идею жизни-ловушки, жизни-плена» как доминирующую.²³

Существенной для изучения метафор идентичности, через которые определяли себя современники «чеховской эпохи», является ее характеристика, данная известным аналитиком модерна В. Беньямином в его знаменитом сочинении «Париж, столица девятнадцатого столетия». Она неожиданным образом «высвечивает» ушедшие в историю факты повседневной жизни, которые оказывали влияние на самоощущение и самоидентификацию людей эпохи *fin de siècle* и, следовательно, на конструирование онтологических метафор. В их основе, согласно когнитивной лингвистике, лежат данные нашего опыта, связанные с физическими объектами и в особенности с нашим телом, которые «составляют основу для колоссального разнообразия онтологических метафор, т. е. способов трактовки событий, действий, эмоций, идей и т. п.».²⁴ Эпоха эклектики, помпезной архитектуры, неэргономичного интерьерного пространства (вспомним дом на Садово-Кудринской, прозванный Чеховым «комодом») была тем материальным фоном, на котором раз-

²¹ Ср.: «Освобождение „я” — это преодоление той его (Лаевского) эмпирической ограниченности, замкнутости в себе, которая равносильна его самозамыканию в „футляре”» (*Бицилл П. М.* Указ. соч. С. 324).

²² См., например: *Белый Андрей*. 1) Чехов // Белый А. Луг зеленый. М., 1909. С. 122—133; 2) Чехов // Белый А. Арабески. М., 1911. С. 395—408.

²³ См.: *Карасев Л. В.* 1) Чехов в футляре // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1999. № 1; 2) Онтологическая поэтика (краткий очерк) // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М., 2005. Вып. 1.

²⁴ *Лакофф Д., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: Сборник / Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М., 1990. С. 407—408.

вивалась психология буржуазного конформизма. «Жилье в конечном счете превращается в панцирь, — пишет Бенджамин. — XIX век, как никакой другой, оказался болезненно привязан к дому. Дом воспринимался как футляр для человека, и внутри него помещалось все то, что принадлежало хозяину. (...) Практически невозможно найти что-либо такое, для чего XIX век не придумал бы футляра: для карманных часов, для (домашних туфель), для яиц, для термометров, для игральные карт. А если не футляр — то чехлы, ковры, обшивка и облицовка».²⁵

Альтернативным проектом в ситуации поглощения человека предметностью, которая по сути есть метафора его экзистенциальной несвободы, выступает *бегство* из плена вещей, условностей, обыденности, скуки. Куда? В столицу? На окраины империи? На войну? В чеховском мире отсутствует маркированная центростремительная доминанта провинция → столица, а если и существует, то на уровне интенции (ср. хрестоматийное «В Москву! В Москву!», нарративную амбивалентность финала «Невесты» со знаменитым «она... покинула город — как полагала, навсегда»). Лаевский бежит «от монотонности и пустоты жизни» на Кавказ, повторяя путь литературных героев; не обретя здесь желаемого, он вновь в своем номадическом порыве стремится «от азиатчины» — «на север», «в Россию». Переживаемое им на фоне общей фрустрации состояние утраты смысла жизни («нет руководящей идеи»), усталости от бесцельного существования описывается Чеховым как симптом современности, в скором времени он будет отрефлексирован и получит определение экзистенциальной скуки. Пока же литература осваивала жизненный материал, и русский писатель Чехов шел в ногу с новейшими европейскими тенденциями: в 1890 году выходит сборник рассказов «Хмурые люди», а годом позже в Норвегии увидит свет роман Арне Гарборга «Усталые люди», его главный герой постоянно стремится бежать от скуки и постоянно тоскует по утраченному — «то ли по женщине, то ли по Богу».²⁶

Тема скуки банальна, она — профанный вариант средневековой *acedia*, дендистского сплина, романтической меланхолии. Банальны и ее метафоры: жара, духота, липкая паутина. «Было очень жарко, градусов тридцать в тени. Знойный воздух застыл, был неподвижен, и длинная паутина, свесившаяся с каштана до земли, слабо повисла и не шевелилась» (С. 7, 376). И мухи... «Накрой сметану, раззява, а то мухи налезут!» (С. 7, 367); «А дома у вас просто ужас, ужас! Во всем городе ни у кого нет мух, а у вас от них отбою нет, все тарелки и блюдечки черны. На окнах и на столах, посмотрите, пыль, дохлые мухи, стаканы... К чему тут стаканы?» (С. 7, 403); «После долгой ночи, потраченной на невеселые, бесполезные мысли, которые мешали спать и, казалось, усиливали духоту и мрак ночи, Лаевский чувствовал себя разбитым и вялым. (...) Чувствуя слабость и пустоту в голове, он пошел к себе в кабинет, лег на диван и накрыл лицо платком, чтобы не надоедали мухи. Вялые, тягучие мысли все об одном и том же потянулись в его мозгу (...), и он впал в сонливое, угнетенное состояние» (С. 7, 354, 362). Это и дань веризму — эстетическому кредо эпохи, и метафора депрессивного состояния, связанного с навязчивыми мыслями (ср. множество пейоративных выражений с данной лексемой: приставать, как муха; навязчивый/назойливый, как муха; прихлопнуть, как муху и т. п., и все они в той или иной мере реализовываются в тексте). Это и метонимия «низкой», греховной жизни, которую ведут персонажи повести (Надежда Федоровна

²⁵ Цит. по: Перси У. Модерн и слово. Стиль модерн в литературе России и Запада. М., 2007. С. 12, 34.

²⁶ Сведсен Л. Философия скуки. М., 2003. С. 34.

дважды сравнивает себя с мухой, попавшей в чернила, когда она реагирует на «приставания» Кирилина), и аллюзия (часто травестийная) к культурным артефактам. *Муха*, конечно, может отсылать к эмблематике натюрморта как к визуально-символическому ресурсу, хранящемуся в культурном архиве,²⁷ но функция этой визуальной аллюзии в повести не столь значима именно по причине ее гиперболизации. След *vanitas* скорее запечатлен в эпизоде с запыленной книгой и мертвой сухой фалангой в кабинете фон Корена (С. 7, 406). Однако ситуативно мотивирована литературная аллюзия — к стихотворению А. Апухтина «Мухи» (1873), получившему широкую известность благодаря многочисленным музыкальным переложениям.

Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покою:
Жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою!
Сгонишь одну со щеки, а на глаз уж уселась другая,
Некуда спрятаться, всюду царит ненавистная стая,
Валится книга из рук, разговор упадет, бледнея...
Эх, кабы вечер придвинулся! Эх, кабы ночь поскорее!

Черные мысли, как мухи, всю ночь не дают мне покою:
Жалят, язвят и кружатся над бедной моей головою!
Только прогонишь одну, а уж в сердце впиалась другая, —
Вся вспоминается жизнь, так бесплодно в мечтах прожитая!
Хочешь забыть, разлюбить, а всё любишь сильнее и больше...
Эх! кабы ночь настоящая, вечная ночь поскорее!²⁸

В этом популярном тексте художественный образ дан в регистре галлюцинаторной ясности: навязчивое состояние напрямую отождествляется с надоедливими насекомыми. Психоз запускает механизм метафоризации. Так устанавливаются соотношения между «операциями искусства, популярной образностью и дискурсивность симптомов».²⁹

Нарушая принятую иерархию репрезентации — явлений жизни, аффектов, литературных топосов — литература упраздняла границы между банальностью жизни и небанальностью искусства. С помощью Чехова она училась и учила читать другую историю, нежели ту, которая представлена фактами или спекулятивными фикциями (идеологемами). Смысл вещей не открывается банальному взгляду, не способному видеть за ними *иное*. «К чему тут стаканы?» Писатель извлекает из этой банальности новые, фигуральные смыслы, которыми и живет литература. При этом он оставляет за собой право на свободу обращения с ними, предоставляя его и читателю.

Эпилог повести известен: женитьба Лаевского, отъезд фон Корена, «никто не знает настоящей правды»... Известны упреки автору в «неубедительности» финала, поиски его мотивировок не прекращаются. А нет ли здесь очередной авторской игры с претекстом — «кавказской повестью 1852 года» Л. Толстого? В ней повествователь приводит motto генерала Ермолова: «Кто десять лет прослужит на Кавказе, тот либо сопьется с кругом, либо женится на распутной женщине».³⁰ Почему бы и нет?

²⁷ См. об этом на других примерах: *Бурини С.* Типология натюрморта в литературе (на материале XX века) // *Slavica Tergestina*. Т. 8. Р. 145—172; *Лоцилов И. Е.* О звуке лопнувшей струны в свете эстетики *Vanitas* // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. Warszawa, 2002. Т. 7: Portret — Akt — *Martva natura*. S. 393—401.

²⁸ *Апухтин А.* Сочинения / Сост. и подг. текстов А. Ф. Захаркина, вступ. статья М. В. Отрадина, прим. Р. А. Шацевой. М., 1985. С. 142.

²⁹ См.: *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное. СПб., 1997. С. 170.

³⁰ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 120.