

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
НАУЧНЫЙ СОВЕТ
«ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»
ЧЕХОВСКАЯ КОМИССИЯ

ЧЕХОВИАНА

ЧЕХОВ:
Взгляд из XXI века



МОСКВА НАУКА 2011

у Чехова см. подробно: Катаев В.Б. Указ. соч., в особенности главы “Рассказ открытия” и “Казалось” – “оказалось”. Гносеологическая тема».

⁵³ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 357.

⁵⁴ Помимо указанной монографии В.Б. Катаева см. об этом статью В. Шмида “О проблематичном событии в прозе Чехова” (Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1994. С. 151–183).

⁵⁵ Jensen P.A. Op. cit. S. 497.

С.А. КИБАЛЬНИК

РАССКАЗ “ПОПРЫГУНЬЯ” КАК КРИПТОПАРОДИЯ

(Чехов и Флобер)

Памяти
Александра Павловича Чудакова

Реально-биографические основы рассказа “Попрыгунья” (1892) настолько существенны и хорошо изучены¹, что, возможно, в какой-то степени до сих пор заслоняют вопрос о его литературных источниках. Между тем впечатления Чехова от салона С.П. Кувшинниковой объясняют лишь отдельные детали в описании “вечеринок”, художественного окружения Ольги Ивановны и ее романа с художником Рябовским. К тому же отличия героев “Попрыгуньи” от их реальных прототипов также бросаются в глаза: Левитан и Кувшинникова были не только гораздо старше, но и значительно старше Рябовского и Ольги Ивановны; напротив, Д.П. Кувшинников был всего лишь ординарным полицейским врачом (см.: С. 8, 431–432 коммент.).

Разумеется, все эти изменения могли быть сделаны для того, чтобы затемнить биографическую основу рассказа (хотя, как известно, эта цель все же достигнута не была). Впрочем, обычно тот или иной характер трансформации реально-биографической основы литературного произведения связан как раз с воздействием претекстов. В литературе второй половины XIX в. было одно классическое и всем известное литературное произведение, в котором рассказывалось о неудавшейся супружеской жизни практикующего врача около тридцати лет с приблизительно двадцатилетней женщиной (ср.: “Ольге Ивановне было 22 года, Дымову 31” – С. 8, 9), которая тщетно искала счастья в семье, разнообразных увлечениях и любовниках. Это нашумевший роман Г.Флобера “Мадам Бовари” (1856), к моменту создания чехов-

ского рассказа уже дважды вышедший отдельными изданиями в переводе на русский язык².

Между ним и чеховским рассказом есть существенные различия, причем как раз сходного порядка: Бовари как личность гораздо мельче Дымова, а Эмма значительнее Ольги Ивановны. Однако если предположить, что "Попрыгунья" это аналогичная "Душечке" криптопародия на роман Флобера, то эти изменения носят сознательный характер и представляют собой следствие "пародийного переосмысления"³ романа. Переставляя акценты, Чехов, как и в "Душечке", черпает мотивы своего рассказа из всего гипотекста, лишь актуализируя или переосмысляя то существенные, а то и второстепенные его детали.

Так, Бовари, хотя и не по собственной инициативе, делает попытку стать чем-то большим, чем просто практикующим врачом. Правда, сделанная им операция по выпрямлению стопы Ипполиту кончается плачевно, однако до переезда из Тоста врачебная деятельность Бовари протекала вполне успешно: "его репутация вполне установилась. (...) Он особенно удачно лечил катары и болезни груди..."⁴. Возможно, именно из этого зерна и произрастают научные способности Дымова, впрочем, пока лишь намечающиеся. Ведь то, что он "редкий, необыкновенный, великий человек", скорее очередная аберрация Ольги Ивановны⁵, а в действительности он пока только подает надежды стать замечательным ученым. Правда, Дымов успешно защищает диссертацию, но "предложат" ли ему "приват-доцентуру по общей патологии" (С. 8, 24), мы так и не узнаем.

На первый взгляд, Ольгу Ивановну отличают от Эммы художественные и музыкальные способности. В действительности она в этом отношении несколько не превосходит Эмму, которая, между прочим, тоже рисует и играет на фортепьяно: "Она иногда рисовала, и для Шарля было большим развлечением стоять и смотреть на ее занятие (...) Что касается музыки, то чем быстрее бегали ее пальцы, тем более он восхищался" (С. 48—49). Эмма проходит и через целый ряд других кратковременных увлечений: итальянским языком, историей и философией, вышивкой, религией, благотворительностью (С. 148, 149, 259, 261). При этом ее претензии на серьезные занятия музыкой оказываются лишь предлогом для того, чтобы устроить встречи с новым любовником: "Когда же к ней приходили гости, она непременно говорила, что бросила музыку во время болезни и теперь не может за нее приняться. Тогда ее начали жалеть. — Как жаль, у нее такой прекрасный талант!.." (С. 317). Совет Рябовского Ольге Ивановне: "Я бы на вашем месте бросил живопись и занялся серьезно музыкой или

чем-нибудь. Ведь вы не художница, а музыкантша” (С. 8, 25) — еще более уравнивает ее с Эммой. Впрочем, дарования чеховской героини служат лишь ее главному таланту: “умению быстро знакомиться и коротко сходить с знаменитыми людьми” (С. 8, 10). Ее, безусловно, сближает с Эммой отвращение ко всему обыкновенному, представляющемуся им обеим “пошлым”, и тяга к “необыкновенным” жизни и людям.

Фабулы произведений тоже чрезвычайно близки. Это бросалось в глаза уже первым исследователям темы “Чехов и Флобер”⁶. Любящий и многим жертвующий для своей жены, но слишком уступчивый муж-врач наталкивается на чисто эгоистическое отношение к себе с ее стороны, которое в конце концов закономерно увенчивается изменой ему. С героинями обоих произведений в свою очередь очень скоро начинают небрежно обращаться, а затем и вовсе оставляют их любовники. Разрешается эта драматическая ситуация по-разному: чувствуя приближение конца ее любовной связи с Леоном и поняв, что она довела свою семью до полного разорения, Эмма отравляется мышьяком — Ольга Ивановна узнает о том, что ее муж заразился дифтеритом, от которого он скоро умирает. Впрочем, “опровержение финала” пародированного произведения характерно также и для некоторых других криптопародий Чехова, в частности, для его рассказа “В море”, в котором пародирован роман В. Гюго⁷.

Обеим героиням их мужья представляются простыми, обыкновенными людьми. Так, Эмме казалось, что по стуртуку Бовари “видна вся его ничтожность” (С. 119), а Ольга Ивановна противопоставляет “простому, очень обыкновенному и ничем не замечательному человеку”, каким считает Дымова, “не совсем обыкновенных людей”, к которым относит себя и своих знакомых (С. 8, 7; курсив мой. — С.К.). Как и Ольга Ивановна, Эмма необычайно ценит “известность” и сетует: “Зачем не вышла она по крайней мере замуж за человека, любящего работать по ночам, занимающегося с книгами и, наконец, в шестьдесят лет, когда наступают годы ревматизма, добивающегося крестика и прицепляющего его на свое дурно сшитое платье! Она хотела, чтобы имя Бовари сделалось знаменитым, чтоб его повторяли в журналах, чтоб оно стало известным во Франции” (С. 72). Волею Чехова Ольге Ивановне достался как раз один из таких “молчаливых тружеников”, но она осознает, что “все (...) видели в нем будущую знаменитость” (С. 8, 30), слишком поздно.

В романе Флобера есть целый ряд других мотивов, которые подхватывает или пародирует Чехов. Так, например, Бовари обрисован как человек не слишком светский, но умеющий ценить

свое счастье: "Шарль, не будучи тщеславен, совсем не блистал во время свадебного празднества. Он плохо отвечал на шутки, каламбуры, двусмысленные слова и комплименты, с которыми стали к нему обращаться, начиная с супа. Зато на другой день он казался совсем иным человеком" (С. 35). Бовари не интересуется искусством: "Он говорил, что, живя в Руанс, ему никогда не приходило в голову пойти посмотреть в театре на парижских актеров" (С. 48). Во время оперного спектакля в Руане "он сознался, что не понял истории..." (С. 273). В то же время Бовари "не умел ни плавать, ни фехтовать, ни стрелять из пистолета, и однажды, когда она прочла в книге непонятное ей выражение относительно верховой езды, он не мог объяснить его" (С. 48). Дымов также не отличается светскостью и признается: "Я не понимаю пейзажей и опер..." (С. 8, 10). Однако Чехов не сохраняет за ним снижающего Бовари отсутствия многих чисто мужских познаний и навыков.

В начале семейной жизни с Эммой Бовари "был здоров, чувствовал себя хорошо" (С. 71). Его внешний вид изменяется к худшему только с переездом в Ионвиль и по мере того, как его дела и репутация ухудшаются, да и то большей частью в восприятии влюбленной в Леона Эммы: "Вдруг она отвернулась; пред нею стоял Шарль в шапке, надвинутой на лоб, с отвисшими губами, что придавало лицу его глупое выражение. Даже его спина имела раздражающий вид" (С. 119). Дымов тоже смотрится неважно только на фоне художественного окружения его жены: "среди этой компании Дымов казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах. Казалось, что на нем чужой фрак и что у него приказчицкая бородка. Впрочем, если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола" (С. 8, 8).

Как и Бовари, Дымов познакомился со своей будущей женой во время болезни ее отца. Оба много работают: если Бовари "возвращался домой поздно, часов в десять, иногда в полночь" (С. 49), то Дымов, по словам Коростелева, "работал, как вол, день и ночь (...) должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами..." (С. 8, 30). При этом оба героя проявляют к своим женам чуткость и даже самоотвержение. Так, Бовари, зная, как Эмма "любит кататься в экипаже, купил по случаю старый кабриолет, который, при помощи новых фонарей и новой кожи, стал походить на тильбюри" (С. 39). Ради Эммы он переезжает из Тоста, где дела у него шли хорошо, предлагает сшить ей амазонку и покупает для нее лошадь, чтобы она могла кататься на ней с Родольфом. Когда после бегства последнего Эмма заболевает, то "в течение сорока трех дней Шарль не оставлял ее ни на минуту;

он бросил всех своих больных, не ложился спать, поминутно слушал у нее пульс, прикладывал горчичники и компрессы из холодной воды, посылал Жюстена в Невшатель за льдом..." (С. 253). После выздоровления Эммы, чтобы вернуть ей интерес к жизни, Бовари настаивает на посещении театра в Руане, а затем и на том, чтобы она одна осталась там на следующее представление. Наконец, он даже дает ей доверенность на ведение всех своих дел. Дымов также тратит нелегким трудом заработанные деньги преимущественно на удовлетворение желаний Ольги Ивановны и тем самым невольно способствует, хотя и в меньшей степени, ее сближению с Рябовским.

Бовари не только так до конца ни о чем и не догадывается, но и ставит себя в смешное положение, рассказывая Оме о том, как расстроилась Эмма, узнав об отъезде Леона в Париж, и пишет Родольфу, что "жена в его распоряжении..." (С. 188). Дымов очень скоро "стал догадываться, что его обманывают" (С. 8, 21), однако и после этого не возражал против посещений Рябовским их дома и даже утешал Ольгу Ивановну в ее несчастной любви к последнему: "Не плачь громко, мама... Зачем? Надо молчать об этом..." (С. 8, 23).

Поведение обеих героинь, напротив, все время наводит на мысль об их эгоистичности. Первый раз Эмма изменяет Шарлю как раз в тот день, когда он покупает ей лошадь. Если он то и дело "начинал придумывать", где найти средства на образование дочери (С. 235), то Эмма вспоминает о ней нечасто. Собираясь в эти же дни бежать с Родольфом, она говорит ему, что возьмет дочь с собой, но в ее планах та никак не фигурирует (С. 238). Страдая от неудовлетворенной любви к Леону, она тяготится дочерью и даже отталкивает ее локтем, так что Берта разбивается до крови (С. 136). Эгоизм Эммы только подчеркивается любовью Шарля, хотя он и выражает ее с присущей ему простоватостью. Так, например, в период любовных мучений Эммы он приготовлял "жене сюрприз, желая, в знак внимания, поднести ей" свой дагерротипный портрет (С. 138). Эгоизм Ольги Ивановны тоже изображается на фоне самоотвержения Дымова — например, в III главе, в которой он, чтобы выполнить ее вздорную просьбу, сразу возвращается в город, едва только приехав на дачу, или в V, где ему отдает должное сама Ольга Ивановна: "Каждый месяц он высылал ей по 75 рублей, а когда она написала ему, что задолжала художникам сто рублей, то он прислал ей и эти сто! Какой добрый, великодушный человек!" (С. 8, 18).

Зато обе героини привлекают своих мужей изобретательностью и вкусом. Так, Эмма пленяла Бовари "своей изысканностью.

То она придумывала новый способ делать на подсвечники бумажные розетки, то переняла оборку у себя на платье, или давала какое-нибудь необыкновенное название простому кушанью, которое служанка не сумела изготовить, но которое Шарль с удовольствием все съедал” (С. 71). Чехов оставляет эту черту Ольге Ивановне: “Очень часто из старого перекрашенного платья, из ничего не стоящих кусочков тюля, кружев, плюша и шелка выходили просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта. (...) делала ли она фонарики для иллюминации, рядилась ли, зазывала ли кому галстук – все у нее выходило необыкновенно художественно, грациозно и мило” (С. 8, 9, 10). Обе героини на свой вкус и совсем недурно обустраивают свои дома (ср. С. 38–39 и С. 8, 9).

В изображении любовной связи Ольги Ивановны с Рябовским Чехов довольно последовательно опирается на романы Эммы с Леоном и особенно с Родольфом (в последнем случае особое значение, по всей видимости, имеет и анафорическое сходство имени одного и фамилии другого, под которыми герои существуют в пространстве этих двух произведений: *Родольф – Рябовский*)⁸. Так, в сближении Эммы с Родольфом особое значение имеют их разговоры “о провинциальной *ничтожности*, о том, сколько жизней в ней задыхается...” (С. 165; курсив мой. – С.К.) и о “существовании вечно терзаемых душ”, которым “необходимы то мечты, то действительность, самые чистые страсти и бурные наслаждения” (С. 170). Точно так же, поддаваясь на уверения Рябовского: “Волга, луна, красота, моя любовь, мой восторг, а никакого нет Дымова... (...) *Не нужно мне прошлого... мне дайте одно мгновение... один миг!*” – Ольга Ивановна ссылается на то, что “все ее прошлое со свадьбой, с Дымовым и с вечеринками” кажется ей “*маленьким, ничтожным, тусклым, ненужным и далеким-далеким...*” (С. 8, 16; курсив мой. – С.К.). Если, обольщая Эмму, Родольф отвергает “*маленькую, условную, людскую нравственность*” (С. 172), то Ольга Ивановна, уступая домогательствам Рябовского, утешает себя тем, что для такого “*простого и обыкновенного человека*”, как Дымов, “достаточно и того счастья, которое он уже получил...” (С. 8, 16; курсив мой. – С.К.).

Воссоздавая психологическое состояние своих героинь, оба писателя прибегают к одним и тем же стилистическим приемам. Так, во внутренний монолог Эммы входят риторические вопросы: “Она припоминала все свои стремления к роскоши, все лишения, которые терпело ее сердце, *унижающие заботы по хозяйству*, свои мечты, упавшие в грязь, как раненые ласточки, все, чего она желала. Все, в чем себе отказывала, все, что могла иметь! и по-

чему? почему?” (С. 222; курсив мой. — С.К.). Эта черта присуща и следующему внутреннему монологу Ольги Ивановны, который близок к выше приведенным размышлениям Эммы и по содержанию: “прошедшее *пошло* и не интересно, будущее *ничтожно*, а эта чудная, единственная в жизни ночь скоро кончится, сольется с вечностью — *зачем же жить?*” (С. 8, 15; курсив мой. — С.К.).

Сходным образом обрисовано и охлаждение к героиням их любовников. Скоро после начала романа Эммы с Родольфом, “когда она явилась неожиданно, он нахмурил брови как человек *раздосадованный*” (С. 197; курсив мой. — С.К.). Такова же реакция Рябовского на совет Ольги Ивановны кончить “этиюд при облачном небе”: “— Э! — *поморщился* художник. — Кончить! Неужели вы думаете, что сам я так глуп, что не знаю, что мне нужно делать!” (С. 8, 18; курсив мой. — С.К.). Подмеченная у Флобера повествователем быстрая перемена в поведении Родольфа: “убежденный, что он любим, он *не стал стесняться* и его *манеры* нечувствительно для него *изменились*” (С. 204; курсив мой. — С.К.) — под пером Чехова превратилась в реплику Ольги Ивановны, обращенную к Рябовскому: “Как *ты* ко мне *переменялся!*” (С. 8, 18; курсив мой. — С.К.).

Бросается в глаза сходство некоторых других деталей в развитии обоих любовных романов. То и дело посещая Родольфа или вызывая его, Эмма теряет бдительность, о которой он вынужден ей напомнить: “*Будь осторожна...*” (С. 233; курсив мой. — С.К.). Мучаясь “тяжелой ревностью” к Рябовскому, Ольга Ивановна тоже “вела себя крайне *неосторожно*” (С. 8, 23, 22; курсив мой. — С.К.). При этом она постоянно мечтала о том, чтобы кончить свою жизнь именно так, как это сделает Эмма: “Сначала она думала о том, что *хорошо бы отравиться*, чтобы вернувшийся Рябовский застал ее мертвою...”, “Если она не заставляла его в мастерской, то оставляла ему письмо, в котором клялась, что если он сегодня не придет к ней, то она *непременно отравится*” (С. 8, 19, 23; курсив мой. — С.К.).

Героиня Флобера ощущает собственную униженность и злобу по отношению к Леону: “*Унижение, которое она чувствовала, сознавая себя слабой, превращалось в злобу, которая несколько уменьшалась страстностью.* (...) Она *обвиняла* Леона в своих разбитых надеждах, в испытанных ею разочарованиях, как будто бы он обманул ее...” (С. 204; курсив мой. — С.К.). Чеховская героиня также чувствует “*себя униженной...*” и злится на Рябовского, как и он на нее: “Оба чувствовали, что они связывают друг друга, что они деспоты и *враги*, и *злились*, и *от злости* не замечали, что оба неприличны...” (С. 8, 22–23; курсив мой. — С.К.).

У Флобера в обеих любовных связях Эммы страсть постепенно сменяет привычка, присущая и браку: "Родольфу удалось вести связь по его желанию, и по прошествии полгода, с наступлением весны, они очутились как бы мужем и женою, которые спокойно поддерживают домашнее пламя" (С. 204). "Они слишком хорошо знали друг друга, чтоб чувствовать те порывы страсти, которые удесятерят наслаждение. Он также надоел ей, как и она утомила его. Эмма находила в своей преступной любви всю нелепость брака" (С. 354). У Чехова акцент сделан не на неизбежной смене всякой страсти привычкой, а на постыдности обмана любящего человека: "Она уже не помнила ни лунного вечера на Волге, ни объяснений в любви, ни поэтической жизни в избе, а помнила только, что она из пустой прихоти, из баловства, вся, с руками и с ногами, вымазалась во что-то грязное, липкое, от чего никогда уж не отмоешься..." (С. 8, 28).

Обе героини, тем не менее, оказываются не в состоянии разорвать свою ставшую мучительной связь. "Счастье" Эммы с Леоном, несмотря на ее униженность, было дорого ей *"по привычке или по испорченности ее натуры, и каждый день она привязывалась к нему же все более и более, уничтожая самый источник счастья желанием иметь его более возвышенным"* (С. 355). У Чехова повествователем не дано никаких даже гипотетических объяснений, а просто изображена неспособность Ольги Ивановны оставить в покое Рябовского, несмотря на совершенную очевидность того, что это единственное, чего он от нее хочет (см.: С. 8, 22–26). При этом поведение Эммы подчинено сложившимся в ее сознании стереотипам любви: "Но несмотря на все это, она *продолжала писать ему письма*, следуя той идее, что женщина должна всегда писать своему любовнику" (С. 355; курсив мой. – С.К.). Эту черту в полной мере наследует от нее Ольга Ивановна, которую известие о болезни Дымова застаёт как раз в тот момент, когда "она, не передеваясь, села в гостиную *сочинять письмо*" ему (С. 8, 23, 26; курсив мой. – С.К.).

В финале Дымов заражается, "высасывая через трубочку дифтеритные пленки" у мальчика, что несколько напоминает страдающего от неразделенной любви к Одинцовой Базарова, который заражается тифом во время вскрытия умершего мужика; Эмма отравляется мышьяком. Оба произведения заканчиваются приездом врачей. Впрочем, Каниве и Ларивьер приезжают вызванные Шарлем и, будучи уже не в силах что-либо сделать, завтракают в доме Оме. У Чехова Коростелев посылает за Шреком, который также оказывается не в состоянии помочь, а остальные врачи сами приходят "дежурить около своего товарища" (С. 8, 28).

Самоубийство Эммы делает неуместными обвинения ее в крахе ее семьи (Шарль вскоре тоже умирает, а дочь Берту забирает к себе “дальняя тетка, которая для поддержания существования посылает ее на бумагопрядильную фабрику” – С. 428). У Чехова умирает Дымов, и потому ничто не мешает повествователю дать довольно определенную оценку произошедшему: “Молчаливое, безропотное, непонятое существо, обезличенное своею кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты, глухо страдало где-то там у себя на диване и не жаловалось. А если бы оно пожаловалось, хотя бы в бреду, то дежурные доктора узнали бы, что виноват тут не один дифтерит. Спросили бы они Коростелева: он знает все и недаром на жену своего друга смотрит такими глазами, как будто она-то и есть самая главная, настоящая злодейка, и дифтерит только ее сообщник” (С. 8, 28).

Общая линия трансформации Чеховым флоберовского романа идет по двум линиям: во-первых, вообще характерного для него⁹ более сочувственного изображения врачей (вместо Бовари и интригана аптекаря Омэ Дымов и Коростелев) и, во-вторых, разоблачения главной героини как исключительно эгоистического существа, пожинаящего свои собственные плоды. В том, что Ольга Ивановна только думает о смерти, а на деле умирает Дымов, также проявляется глубокий сарказм Чехова по отношению к его “Эмме”. Он сознательно трансформирует историю супругов Бовари, применяя свой излюбленный принцип “казалось – оказалось”¹⁰, как делал это и в других рассказах этого периода: “Именины”, “Княгиня”, “Жена”, “Палата № 6”, “Скрипка Ротшильда”, “Учитель словесности”. Чехов изображает не столько то, как эта история видится героине (а Флобер по преимуществу именно это), сколько то, что, как правило, стоит за такими историями, по его представлениям, в реальной жизни.

Вряд ли может вызвать какие-либо сомнения утверждение Р.Г. Назирова об отношении Чехова к Флоберу, высказанное им по поводу соотношения чеховской “Душечки” с новеллой “Простая душа”: “Чехов восхищался Флобером. (...) Криптопародии Чехова – это форма его любви.”¹¹. Зная склонность Чехова к скептицизму и даже сарказму, представляется более чем вероятным, что за внешним фасадом “Мадам Бовари” он действительно увидел историю “попрыгуньи”. “Попрыгунья” – один из наиболее ярких случаев скрытого пародирования Чеховым романа Флобера, о которых Назиров писал: “у зрелого Чехова появилась редкая в искусстве склонность вуалировать объект пародии. (...) Персонажи “Мадам Бовари” по сей день остаются нераспознанными в рассказах и пьесах Чехова». По поводу рассказа “В море” исследователь

писал, что Чехов “создал *конструктивную пародию*, т.е. пародию, превышающую задачу осмеяния чужого текста. Перерабатывая рассказ в 1901 г., он полностью снял внешнюю пародийность, потому что стремился к более углубленной критике, осмеивал те ошибочные представления и идеи, которые встречались в мальстреме романа Гюго, тогда как стилистический персифляж мог бы снизить достоинство такой критики...”¹². Очевидно, что нечто подобное сделал и Чехов, создавая “Попрыгунью”. Это тоже не стилевая, а “конструктивная пародия” на Флобера, задача которой заключается в художественном воплощении собственного видения флюберовского сюжета.

Каких-либо безусловных свидетельств пародийности “Попрыгуньи” по отношению к “Мадам Бовари” не существует. Однако авторская ремарка о Дымове: “...если бы он был писателем или художником, то сказали бы, что своей бородкой он напоминает Зола” (С. 8, 8) – с учетом всего вышесказанного может, с определенными оговорками, рассматриваться как указание на эту пародийность (ведь Э. Золя считал себя учеником Г. Флобера). Тем более что в рассказе по меньшей мере еще один раз заходит речь о французском искусстве: Ольга Ивановна предполагает, что вместе с другими дачниками она будет смотреться в роще “разноцветными пятнами на ярко-зеленом фоне – преоригинально, во вкусе французских экспрессионистов” (С. 8, 14). Сами по себе эти детали, разумеется, ничего не доказывают, однако вкупе с отмеченным значительным сюжетно-образным сходством двух произведений вряд ли случайны.

Будучи полемической интерпретацией романа Флобера, чеховский рассказ, естественно, соотнесен также и с “Анной Карениной” Толстого. Однако прямых переключек между ними, по видимому, нет. Толстой, как и Флобер, отказывается судить свою героиню, однако показывает, что «действительное и несомненное счастье найти в жизни “для себя” нельзя...»¹³. Полемическая интерпретация флюберовского романа как Толстым, так и Чеховым направлена в сторону традиционного для русской литературы антииндивидуализма¹⁴. Впрочем, Чехов на сей раз оказался радикальнее Толстого и написал свою, русскую “Мадам Бовари” как криптопародию на роман гениального французского предшественника.

¹ См. о них: С. 8, 429–436; Чудаков А.П. Поэтика и прототипы // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 182–193; Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 178–186.

- ² Госпожа Бовари. Роман в 3 частях. Соч. Флобера. Пер. с франц. (Библиотека для чтения. 1858. № 8). СПб., 1858; *Густав Флобер. Госпожа Бовари (Madame Bovary)*. Роман и обвинительная и защитительная речи и приговор по делу, возбужденному против автора в Парижском исправительном суде. Заседания 31-го января и 7-го февраля 1857 года. СПб., 1881. Представляется более вероятным знакомство Чехова – возможно, помимо оригинала романа – со вторым из этих переводов.
- ³ Назиров Р. Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 52–56.
- ⁴ Флобер Г. Госпожа Бовари. СПб., 1881. С. 71–72. Далее цитаты из романа Флобера приводятся по этому изданию с указанием номера страницы арабской цифрой в скобках.
- ⁵ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 115.
- ⁶ См., напр.: *Елизарова М.Е.* Флобер и Чехов (к проблеме эстетики в реализме 2-й половины XIX в. в России и на Западе) // Литературная теория и художественное творчество. Сб. научных трудов. М., 1979. С. 5. Бегло и предположительно отметив возможную связь “Попрыгуньи” с “Мадам Бовари”, автор сосредоточивается в статье на общем вопросе “о тех эстетических и творческих заданиях, которые встали перед данными писателями в связи с некоторыми общими тенденциями в развитии реализма 2-й половины XIX в.”
- ⁷ Назиров Р. Указ. соч. С. 51.
- ⁸ Ударение в имени героя Флобера “Rodolphe” стоит, как и в фамилии Рябовского, на втором слоге. По-видимому, Чехов частично подхватывает и игру Флобера с именами героев. Так, ферме отца Эммы Флобер дал, разумеется, вымышленное название “Берто”, по-видимому, образованное от имени дочери, которая родится затем от ее брака с Шарлем: “Берта”. Саму же Эмму он наделил девичьей фамилией “Руо”, по всей вероятности, происходящей от “Руана” – города, в котором разыграется ее роман с Леоном. Фамилия любовника Ольги Ивановны “Рябовский”, и когда она возвращается из своей совместной поездки с ним на Волгу, Дымов как раз собирается съездить “рябчика”, которого уступает ей.
- ⁹ Степанов А.Д. Указ. соч. С. 197.
- ¹⁰ См. о нем: *Катаев В.Б.* Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М., 1979. С. 21–30.
- ¹¹ Назиров Р. Указ. соч. С. 56.
- ¹² Там же. С. 48, 56, 52.
- ¹³ *Купреянова Е.Н., Макогоненко Г.П.* Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 355.
- ¹⁴ См.: *Берковский Н.Я.* Запад и русское своеобразие в литературе // Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 460–461.

ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПЕРЕВОДЫ

*А.В. БАРТОШЕВИЧ*ФЕДОР КОМИССАРЖЕВСКИЙ:
ТОТ, КТО ОТКРЫЛ АНГЛИИ ЧЕХОВА

В одном английском семейном архиве хранится занятный, пусть и не слишком значительный документ. Это письмо некоего джентльмена к своей тайной возлюбленной. Свое послание он писал ночью, возвратившись из театра, где он был вместе с женой и где случился неприятный инцидент: нечаянная встреча супружеской пары с предметом беззаконной страсти мужа. Супруга не подозревала о существовании его любовницы, супруг сделал вид, что с нею не знаком, но бедная девушка ужасно смутилась, покраснела, заметалась в панике и опрометью убежала из театра, что было тут же замечено женой, естественно заподозрившей неладное. Она начала приставать к мужу с расспросами, и тому стоило немалых усилий усыпить ее бдительность. В конце концов ему это удалось, и той же ночью он принялся сочинять письмо, чтобы успокоить взволнованную даму сердца.

Эта банальная история вряд ли могла бы кого-либо заинтересовать, если бы не время, место происшествия, а главное – если бы не пьеса, смотреть которую отправилась почтенная пара. Дело происходило осенью 1925 г., в маленьком лондонском театре, по праву называвшемся “Литтл”. Пьеса, на которую пошли супруги, – “Чайка”, сочиненная русским автором, о котором с недавних пор начали говорить в Лондоне.

Начиная с середины 1920-х гг. Чехова ставили в Англии все больше и больше, хотя шли его пьесы далеко от шумного Вест-Энда, в крошечных театрах, преимущественно на окраинах столицы. До времен, когда Чехова откроет для себя большая публика и его драмы выйдут на подмостки главных театров Британии, а играть в них будут лучшие актеры страны, было еще далеко: это случится в следующее десятилетие, в 1930-е гг. История английских триумфов Чехова, продолжающаяся до наших дней, тогда, в первое послевоенное десятилетие, только начиналась. Чехов считался изысканным блюдом для избранных, его почитали, им