

сразу *in medias res*.¹⁹ Не могли бы вы сами решить вопрос с означенной купюрой? Без вашего согласия мы не решаемся это сделать.

Примите все извинения за нашу назойливость.

Ваш

Шарль Эдмон».

Письмо Эдмона интересно не только самим тоном глубокого уважения со стороны издателей «Le Temps», признающих в своей прямой заинтересованности обозначить имя русского писателя на страницах газеты, но и подтвержденным участием Тургенева в редактировании текста опубликованного очерка. В своих воспоминаниях Павловский позже писал, что его очерку предшествовало введение, которое было самовольно выброшено редакцией французской газеты. Работа с той частью бумаг Павловского, которая была передана его дочерью в Российский государственный архив литературы и искусства (большая часть архива Павловского хранится в Национальной библиотеке Франции), подтвердила тот факт, что такое вступление действительно существовало.²⁰ Отсутствие в печатном тексте этой части, от которой сохранился в архиве лишь фрагмент, свидетельствует о том, что писатель согласился с мнением редакторов газеты на его изъятие. Во введении к своему очерку Павловский пытался представить публикуемый текст как принадлежащий некоему знакомому, утаивая таким образом свое авторство. Кроме того, при наличии предисловия Тургенева к очерку введение к нему оказывалось излишним. Очевидно, писателю это введение тоже показалось избыточным. Не желая затрагивать чувствительные струны начинающего автора, он не оповестил его о письме Эдмона. Этот, казалось бы, не слишком значительный эпизод ставит, тем не менее, окончательную точку в истории с публикацией автобиографического очерка Павловского во французской газете. Само же письмо Эдмона является единственным из сохранившихся писем к русскому писателю, с которым его, несомненно, связывали гораздо более близкие отношения, чем считалось до последнего времени.

¹⁹ с главного (лат.)

²⁰ См.: РГАЛИ. Ф. 2520. Оп. 1. № 7.

DOI: 10.31860/0131-6095-2024-3-224-232

© Йозеф Догнал (Чешская Республика, Словацкая Республика),
© С. Н. Черепанова (Словацкая Республика)

«КУЛЬТУРА ШТАМПОВ» В РАННЕЙ ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА

Конец XIX — начало XX века — эпоха коренных изменений, в которой господствовало ощущение ухода со сцены старого мира и отчасти с надеждой, отчасти с тревогой ожидалось, творилось и утверждалось ожидание нового мира. Неудивительно, что многие воспринимали этот этап как кризисное состояние культуры в общем ее понимании: «Финал каждой культурной эры знаменуется жестоким кризисом художественного сознания и выражает себя в упадке искусства, который приобретает все более очевидный и катастрофический характер. Исчерпываются темы, мельчают характеры, утрачивают масштабность конфликты. И одновременно: вместо красоты — украшения, вместо сложности — формальные виньетки и розетки, из формы выветривается семантика, формальным изыскам придается самоценный характер. И усталость от художественных окаменелостей — от накопившихся клише, штампов, общих мест...»¹

¹ Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 529.

Но конец одной эпохи — это и время рождения новых идеалов, новых ценностных ориентиров.

В переходную эпоху наблюдается, с одной стороны, расцвет жанров так называемой малой прозы: рассказа, новеллы, сценки, фельетона и др., не претендующих на высокую художественную ценность, предназначенных скорее для «массового потребления», что, с другой стороны, способствует активному спросу на литературу и привлечению более широкого круга читателей. М. А. Черняк акцентирует внимание на том, что массовая литература использует специфические средства художественной выразительности. В то же время «малый жанр концептуально усиливается, укрупняется, несет в себе большой философский заряд, в особенности в произведениях А. П. Чехова, В. Г. Короленко, В. М. Гаршина».² Это свидетельствует об определенном усилении тенденции, намечающейся уже со второй половины XIX века: целый ряд авторов ориентируется на массового читателя и коммерческий успех и не претендует на значимые новации ни в области темы, ни в области формы, а есть и те, кто стремятся сохранить высокий уровень художественного мастерства и пытаются его развивать, искать новые темы, нового героя, новые приемы, идя в ногу с меняющимися требованиями к художественной литературе, отображающей происходящее.

В то же самое время русская литература открывается еще больше европейским импульсам, так как подобные изменения проходили в ней на несколько десятилетий раньше. Задумываясь над вопросом о переходном времени самого конца XIX века, Л. Задраžil отмечает: «Ruský symbolismus inkorporuje do domácí literatury jako první moderní směr jistě výsledky a podněty moderní literatury, která počíná v západní Evropě již o několik desetiletí dříve, a to nejen literatury symbolistické».³

Одновременно получают широкое распространение юмористические журналы: «Стрекоза», «Зритель», «Будильник», «Осколки», «Мирской толк», «Свет и тени», «Русский сатирический листок», «Сверчок» и др. В большинстве своем они имели развлекательный характер и предназначались для массовой, социально разнородной публики. Разношерстность читательской аудитории порождала писателей, отвечающих потребностям нового, ищущего развлечений читателя. Авторами беллетристики 1880-х годов выступали, как правило, представители разных социальных слоев общества, для которых писательство или было дополнительным заработком, или рассматривалось как старт на литературном поприще. Писали они о том, что было им хорошо известно и что имело отклик у массового читателя, не претендуя на более глубокий анализ и значимость затрагиваемых ими тем. Такая литература практически перестает быть средством решения важных социальных вопросов. Сотрудничество с юмористическими журналами заставляло авторов писать много и, как следствие, приводило к использованию литературных штампов.

Меняющаяся социальная обстановка, новые цели, отчасти новые темы и желание стать ближе к читателю (в том числе и из-за коммерческих соображений) влекут за собой и переосмысление уже устоявшихся основ «серьезной» литературы предшествующих десятилетий, что находит отражение в тенденции к обновлению традиционной формы, художественных приемов и некоторых подходов в осмыслении тем предыдущей эпохи. Это пробуждает и тенденцию свести с традицией счеты, что может привести не только к исключению ее из художественного инвентаря писателей (что иногда достаточно сложно), но и к их переделке — к иронизации или даже к пародированию, что позволяет разоблачать и менять их функцию в литературном произведении. Такое явление и в русской литературе не ново — достаточно вспомнить литературную деятельность О. Сенковского или Козьмы Пруткова около середины XIX века.

² Черняк М. А. Массовая литература XX века: Учеб. пособие. М., 2009. С. 397.

³ «Русский символизм первым из современных направлений включает в отечественную литературу некоторые из результатов и импульсов современной литературы, которая возникает в Западной Европе уже на несколько десятилетий раньше, причем не только символистской литературы» (Zadrazil L. Zdroje a perspektivy ruské moderny // Východoevropská moderna a její evropský kontext I / Ed. L. Zadrazil. Praha, 1999. S. 18 (Východoevropské studie; [sv.] 1); перевод мой. — Й. Д.).

Именно в переходные 1880-е годы в литературу входит начинающий писатель А. П. Чехов.

В данной статье мы рассмотрим переосмысление и трансформацию некоторых устоявшихся штампов на примере произведений Чехова «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?»⁴, «Слова, слова и слова» и «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь»,⁴ не претендуя на полное перечисление чеховских штампов. На основе избранных рассказов выявим литературные каноны, которые ко времени Чехова превратились в штампы: романтические ходы (излишняя скрупулезность повествования, переплетение сюжетных линий, взаимосвязь природы и внутреннего состояния героя), избитые темы (тема «падшей женщины»), клишированные сюжеты и образы, деталь, портрет и т. д. «Литературность» пародийно переосмысливается Чеховым, и именно пародия позволяет автору выразить свою оценку современной ему литературной ситуации.

Ю. К. Щеглов в работе «Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч»)» «культурой штампов» называет «необычайную густоту его заполнения готовыми формами: социальными и эстетическими привычками, устоявшимися ассоциациями, культурно-речевыми стереотипами».⁵ Под художественным штампом мы понимаем любое явление, которое используется в новых текстах художественной литературы стереотипно (повторяющиеся образы, шаблонные приемы, словосочетания и фразы), теряя тем самым отчасти или полностью свою семантическую, эстетическую и аксиологическую функцию, превращаясь в шаблон, в клише. Одной из положительных ценностных установок литературного процесса считается поиск нешаблонного, непривычного для читателя, «провоцирующего» сюжета, стиля, приема, слова, героя и т. д. Штамп оказывается умерщвлением такого развития, канонизируется в качестве устоявшейся «нормы», прямо противопоставленной оригинальности и находчивости «чуткого художника»: «Чуткий художник всегда находит способы преобразования штампа».⁶ Использование штампа в литературном произведении в таком понимании или снижает оценку и произведения, и его автора, или не удовлетворяет ожиданиям требовательного читателя. Плодотворным оно может, однако, стать тогда, когда речь идет о его творческом преодолении, т. е. сначала о его распознавании, а позднее или об уходе от него, или о его креативном/творческом преодолении/переосмыслении.

Произведение, которое является одной из ранних публикаций Чехова, «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» целиком состоит из перечня художественных штампов. Уже само название говорит читателю о том, что он столкнется с перечислением «книжных канонов, утративших свою внутреннюю убедительность...».⁷

Штампы, замеченные и характеризующие Чеховым, условно можно разделить на следующие группы:

- использование шаблонных образов;
- стереотипные приемы создания героев;
- формульное изображение природы;
- употребление клишированной лексики;
- стереотипное место действия;
- шаблонность сюжетных ходов;
- шаблонность использования предметов.

Стоит отметить условность выше приводимой классификации, поскольку некоторые штампы, описанные Чеховым, можно отнести к нескольким группам, например: «Доктор с озабоченным лицом, подающий надежду на кризис; часто имеет палку с набалдашником и лысину. А где доктор, там ревматизм от трудов праведных, мигрень, воспаление мозга, уход за раненым на дуэли и неизбежный совет ехать на воды» (1, 17);

⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1974. Т. 1, 2. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера тома и страницы.

⁵ Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика: Избр. работы. М., 2015. С. 55 (Новое литературное обозрение. Науч. прил. Вып. 107).

⁶ КЛЭ. 1975. Т. 8. Стб. 792–793.

⁷ Кубасов А. В. Проза Чехова: Искусство стилизации. Екатеринбург, 1998. С. 37.

или: «Слуга — служивший еще старым господам, готовый за господ лезть куда угодно, хоть в огонь. Остряк замечательный» (1, 17) — здесь стереотипны и характеристика персонажа, и сюжетный ход, связанный с образом героя.

В данном произведении отсутствует фабула, однако «...каждая деталь, будучи вписана в общий для всех контекст, запускает в сознании читателя цепочку ассоциаций, воспоминаний о прочитанном, пережитом или подразумеваемом».⁸ Благодаря ассоциациям и воспоминаниям считывается отчасти «называющий», обличающий, отчасти по тону текста пародийный план юморески. За конкретным образом или деталью разворачивается целое сюжетное событие. Так, «револьвер, не дающий осечки», подразумевает, что в произведении непременно должен быть использован револьвер при определенных обстоятельствах. И по коннотации актуализируемая каноническая (сюжетная) ситуация становится обличением шаблона.

Рассказ Чехова свидетельствует о начитанности писателя и о его чутком восприятии ставшими *loci communes* современной ему литературе штампов. Осознание насыщенности стереотипов в литературных произведениях показывает неудовлетворенность писателя таким состоянием, тенденцию осудить однообразие, застой, «клишированность» литературной продукции и отказ от нее. Писатель, на наш взгляд, пародирует не одно конкретное произведение, не один жанр или манеру письма конкретного автора, но приемы, сюжетные ходы, художественные образы, которые к этому времени стали штампами.

Казалось бы, автор, сознавая непродуктивность данных шаблонов, должен и сам избегать их в своих произведениях. Однако, как отмечает А. В. Кубасов, Чехов все же использует стереотипные образы, но эти же образы будут «поданы Чеховым иначе, подчинены иным художественным задачам».⁹ Через цитируемые тексты писателя удобно показать, в каком именно качестве тот или иной художественный прием им переосмысливается.

Обратимся к рассказу 1883 года «Слова, слова и слова». Героиня предстает перед читателем робкой, стыдливой, неуверенной девушкой, которая испытывает невероятное волнение при разговоре с Груздевым. Казалось бы, этот образ должен вызывать сочувствие, но возникает недоверие, потому что в начале рассказа Чехов использовал стереотипное определение «врага» — «рыжеволосая».¹⁰ Тот же перевертыш встречается и в характеристике «белокурого» героя, который своими пламенными речами пытается образумить героиню, но в итоге сам оказывается во власти шаблонного сюжета.

Использование портретного штампа в начале произведения словно помогает читателю войти в «шаблонный» сюжет рассказа. Таковым является сюжет о скромной девушке, которая оказалась в трудной жизненной ситуации и вынуждена зарабатывать на жизнь собственным телом, и молодом человеке, который жалеет, стыдит и пытается наставить героиню на путь истинный. Для Чехова данная тема уже не выглядит исключительной и особенной, теперь это «повесть самая обыкновенная, подлая: он, обещание, надувательство и проч.» (2, 113). Тема не по своей вине падшей женщины получила в 80-е годы XIX века широкое распространение не только в художественной литературе, но и в публицистике. Особенно острой была тема ее спасения и, как следствие, вопрос о том, кто побуждает женщину встать на путь проституции. Развитие данная тема получила в творчестве, например, Ф. М. Достоевского (Настасья Филипповна, Грушенька, Сонечка Мармеладова, Лиза) и В. М. Гаршина (Надежда Николаевна).

Литературный штамп прослеживается в том, что господа, предполагая, что в такую ситуацию бедная, честная девушка попала по чужой вине, хотят не только выяснить, как она дошла до такой жизни, но и помочь ей. Чеховский Груздев также пытается наставить героиню: «Катя, отчего ты не справишься? Как тебе не стыдно?

⁸ Оверина К. С. А. П. Чехов и «малая пресса»: Повествование, коммуникация, читатель // Ранний Чехов: Проблемы поэтики. СПб., 2019. С. 87–88.

⁹ Кубасов А. В. Проза Чехова: Искусство стилизации. С. 84.

¹⁰ В первом абзаце находим портретный штамп, который автор указывал в «Что чаще всего...»: главные герои имеют белокурый и рыжий цвет волос, что позволяет нам условно отнести одного героя к «друзьям», а другого — к «врагам». Подробнее об этом см.: Там же.

По всему ведь видно, что ты еще не совсем погибла, что возврат еще возможен... Отчего же ты не постарайшься стать на путь истинный? Могла бы, Катя!» (2, 114). О сознательном обращении Чехова к штампу свидетельствует и то, что в сложившейся ситуации Катя начинает видеть в Груздеве литературного героя, а всю ситуацию воспринимать сквозь призму «маленького романа». Однако отличие от романного канона заключается в том, что у Чехова и лежащий на диване, вздыхающий Груздев, и Катя, «налетевшая, как мотылек на огонь», на его «честные глаза», понимают, что весь разговор — некая игра, которой до поры до времени необходимо придерживаться и которая закончится в момент, когда Груздев взглянет на часы.

Чехов, используя уже известный сюжет, пародийно переосмысляет его. Сюжет переворачивается в тот момент, когда чеховские герои меняются местами: телеграфист оказывается «соблазненным» «рыжеволосой» Катей. Катя выступает не жертвой обстоятельств, а тем, кто эти обстоятельства создает. Комичным выглядит несоответствие слов и действий героев. Груздев наставляет Катю: «Исправисься, бог даст, коли захочешь», в это время «плачущая Катя медленно расстегнула три верхние пуговицы шубки» (2, 115). Высокие слова Груздева об исправлении — штамп, не имеющий ничего общего с его намерениями, ровно так, как и плачущая Катя, расстегивающая пуговицы, забывает о «романе с красноречивым героем» (2, 115). Оба протагониста действуют по литературным канонам, выполняя в театральной сценке предназначенные роли, но заканчивают их, в противоречии с ролями, «пошло», на диване. Штамп обличен, пошло берет верх.

Необходимой частью сюжета о спасении падшей женщины является исповедь героини, которая во времена Чехова стала восприниматься как клише, поскольку имеет определенный набор атрибутов: «истерический плач», «рыдания», обвинения себя («подлая я, гадкая, пошлая, мерзкая»; 2, 114). Однако и здесь Чехов не использует в полной мере литературный стереотип: когда Груздев — вздохнув! — спросил Катю о причинах ее падения, «она хотела прочесть целую исповедь, так хорошо знакомую каждому „честному развратнику“, но не получилось из ее речи ничего, кроме нравственных самоощечин» (2, 114). Получилась не исповедь, а «жалкая повесть», настолько скучная, что Груздев наконец «взглянул на часы» (2, 114). Маленькая, но очень точная деталь выводит читателя из шаблонного восприятия сюжета, создавая иронический эффект, разоблачающий неискренность клише «исповеди». Груздев ждал, когда же закончится монолог Кати. Героиня произносит его как нужную для соблюдения роли «повесть», сопровождая ее невербальными сигналами. Если в предшествующей литературе «признание» падшей женщины раскрывало ее внутренние качества, показывало ее нелегкую судьбу, а также причины выбора такого пути, то у Чехова и исповедь героини, и внимание к ней слушающего мужчины — это лишь игра.

На условность сюжета указывает «ремарка» всезнающего повествователя: «Сквозь ее мозг молнией пробежал один маленький роман, который она читала когда-то, где-то... Герой этого романа ведет к себе падшую и, наговорив ей с три короба, обращает ее на путь истины, обратив же, делает ее своей подругой...» (2, 115).

Чехов в рассказе сознательно обращается к «литературности», которая стала вторгаться в поведение людей в реальной жизни, так что, как замечает Кубасов, оба персонажа «предстают в двух ракурсах — в житейском и литературном. Телеграфист Груздев и проститутка Катя глядят друг на друга сквозь литературные очки, известные литературные каноны»,¹¹ играют роль «падшего создания» и «спасителя». Логично в этом смысле утверждение исследователя, что «слово „роман“ в данном контексте обозначает не какое-то конкретное произведение, а является метонимией литературы определенного толка, трактующей о путях спасения „падших“».¹² При помощи деталей подчеркивается двуплановость текста, которая сигнализируется уже в названии рассказа: противопоставленные реальности пустыи, «олитературенные» клише отсылают к шекспировскому «Гамлету»:

¹¹ Кубасов А. В. Проза Чехова: Искусство стилизации. С. 170.

¹² Там же. С. 173.

«П о л о н и й: <...> Что читаете, милорд?

Г а м л е т: Слова, слова, слова».¹³

Название, таким образом, содержит ключ, помогающий декодировать текст рассказа: слова — лишь штамп, а игра ими ничего не меняет в сути, как бы она ни старалась скрыться за их маской. Финальная фраза «пошлая музыка!» явно относится не столько к плохой игре на гитаре, звучащей в конце рассказа, сколько к шаблонности, обыгранности реализованного штампа.

Диссонанс можно наблюдать и в изображении характерной для русской литературы второй половины XIX века гармонии между природой и состоянием психики персонажей. В самом начале рассказа соотносится природная грязь «скверного мартовского вечера» с грязью, в которую «упала» героиня. Если «тошнило природу!» (2, 113), то наставления Груздева должны наводить тошноту и на Катю. Подобно этому и ветер соотносится с состоянием Кати: «Ветер напевал тихо, робко, точно боялся, чтобы ему не запретили петь» (2, 113) — в то время, как «Катя робко поглядела в глаза Груздеву» (2, 113), даже Груздев «говорил <...> тихо, дрожащим тенором, со слезами на глазах» (2, 114). Эта гармония, однако, резко нарушена шумом из соседней комнаты, так что Катя «вдруг взвизгнула», Груздев побежал за водой, и ветер, наконец, так же поменял свой робкий напев: «В вентиляцию отчаянно взвизгнул ветер, точно он первый раз в жизни видел насилие, которое может совершать иногда насущный кусок хлеба» (2, 115). Диссонанс интимной ситуации исповеди и звук из соседней комнаты, в которой «забречтали на плохой гитаре». Таким образом, аудиальная сторона рассказа усиливает его дуплановость, которая переносится на историю («повесть») героини. Именно эта история звучит как «пошлая музыка».

Отдельно стоит рассмотреть, как Чехов использует в рассказе паремии. «Слезы полились из ее глаз» — литературный штамп. Однако автор вводит в это выражение разговорный фразеологизм «ни к селу ни к городу». Таким образом возвышенные чувства героини снижаются разговорным, грубым, приземленным выражением, что создает комический эффект.

Заслуживает внимания и следующий отрывок из рассказа: «А эти *падшие создания* так и лезут на *честные глаза*, лезут и налетают, как *мотыльки на огонь*. *Кашей их не покорми*, а только взгляни на них потеплей» (2, 113; курсив наш. — *Й. Д., С. Ч.*). Автор плотно использует речевые штампы в нескольких предложениях. Однако за счет соединения высокой, романтической лексики («падшие создания», «честные глаза», «мотыльки на огонь», «взгляни») с разговорной («лезут и налетают», «кашей их не покорми») литературные штампы как бы «высвечиваются» в тексте, начинают выглядеть абсурдно и иронично. Тот же эффект наблюдаем при рассмотрении образа «заглянуть в глаза и увидеть в них душу человека» (сразу вспоминается выражение «глаза — зеркало души»). Чехов обыгрывает литературный и речевой штамп, добавив всего лишь одно слово «сквозь», которое изменяет восприятие высказывания: «...заглядывая ей сквозь глаза в самую душу, сказал много хороших слов» (2, 114). Текст ставит в противоречие формульное клише, соответствующее данной ситуации (Груздев говорил «тихо, дрожащим тенором, со слезами на глазах»; 2, 114), и несоответствующую ему, разрушающую его изнутри агрессивную попытку персонажа заглянуть за то, что выражают глаза, как будто намекая, что «на поверхности» глаз не то же самое, что в душе.

Чехов, используя литературные и речевые формулы, намеренно вводит читателя в шаблонный сюжет, чтобы потом его разрушить. Уничтожение штампа при помощи диссонанса приводит к комическому эффекту, который разоблачает «литературность» штампа.

Произведение «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» имеет подзаголовок «роман в одной части с эпилогом». На наш взгляд, рассказ является пародией не столько на стиль Виктора Гюго (на это указывает эпиграф — «*Посвящаю Виктору Гюго*»;

¹³ Уильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака: В 2 т. / Общ. ред. пер. М. М. Морозова. М.; Л., [1949]. Т. 1.

1, 35), сколько на романтический стиль как таковой. На наш взгляд, творчество Гюго выступило своеобразной моделью романтизма. Уже само название и жанровое определение — свидетельство ссылки Чехова на литературные штампы. Название, состоящее из двух частей, когда при их помощи создается одновременно и представление о содержании, и своего рода маркетинговое привлечение читателя к эмоциональному тону произведения, — один из приемов, довольно часто используемых в романтической литературе, особенно когда дело касается так называемого готического («черного») романа. Таковы, например, «The Mysteries of Udolpho, a Romance; Interspersed of Some Pieces of Poetry» Анны Радклиф (1794, в 4 томах; рус. пер. — «Удольфские тайны») или «Frankenstein; or The Modern Prometheus» Мэри Шелли (1831, в 3 томах; рус. пер. — «Франкенштейн, или Современный Прометей»). По структуре названия произведения Чехов выбирает «сигнал», который, однако, входит в контраст с жанровым определением его текста в подзаголовке «Роман в одной части с эпилогом». Романтические романы, как и роман вообще, — произведения довольно большого объема, во многих главах, а то и томах. А его произведение включает всего 988 слов, причем содержит еще и эпилог! Претензия писателя вместить все романное в краткое произведение — явная атака на канон, намек и на творческую стратегию самого писателя («семантический жест» по Мукаржовскому), и на то, как внимательному читателю следует подходить к тексту. *Contradictio in adjecto*, заметное в подзаголовке, как будто и предвещает ту же самую несхожесть «эпилога» рассматриваемого рассказа с его «телом» и в рассказчике, и в самом содержании.

Анализируя «Тысячу одну страсть...», мы будем обращаться к «Собору Парижской Богоматери» исключительно для того, чтобы показать, какие именно приемы свойственны романтическому стилю. Штампом становится полнота данных, приводимых в повествовании, служившая для формирования более точного читательского восприятия, вхождения в определенное время, в определенную эпоху и создающая впечатление конкретного, реального, правдивого: «За шестнадцать лет до описываемого нами события, в одно погожее воскресное утро на Фоминой неделе, после обедни, в деревянных ясли, вделанные в паперть Собора Парижской Богоматери, с левой стороны, против исполинского изображения святого Христофора, на которое с 1413 года взирала коленопреклоненная каменная статуя мессира Антуана Дезесара до того времени, пока не додумались сбросить и святого и верующего, было положено живое существо».¹⁴

В рассказе Чехова такое внимание к детальности пародируется с самого начала: оно выведено уже в заглавии «Тысяча одна страсть...», тематизируя по контрасту невозможность вместить 1001 страсть в одну только главу произведения. С такой же абсурдной точностью, касающейся числа мучеников в названии собора, начинается и рассказ: «На башне св. Ста сорока шести мучеников пробила полночь» (1, 35). Далее в повествовании находим излишнюю, натянутую детализированность там, где, казалось бы, она и не нужна, и не правдоподобна: «пролетело 28 блестящих метеоров», «выпил пять стаканов доброго вина», «через три часа после мщения» и т. д. В этом отношении интересен следующий отрывок: «Я стал прислушиваться. Она не спала. Она мечтала. Я слушал. Она молчала. Молчание длилось часа четыре. Четыре часа для влюбленного — четыре девятнадцатых столетия!» (1, 37). И далее: «Часа четыре продолжалось наше гробовое молчание и созерцание друг друга» (1, 37). То, что в романтической литературе происходит мгновенно, но ощущается как вечность, у Чехова занимает четыре часа. Чехов в этом отношении меняет временную пропорциональность показываемого: движение персонажа в пространстве описывает лаконично, без подробностей, без стремления быть точным, а наоборот, замедляет, останавливает действие в тех моментах, которые в романтической литературе предельно сокращены во времени. Определение четырех часов при помощи сравнения «четыре девятнадцатых столетия» — это уже нескрываемая ирония над эмоциональной натянутостью высмеиваемого канона. Филигранная точность для выражения чувств вызывает смех, потому

¹⁴ Гюго В. Собор Парижской Богоматери. М., 1959. С. 135.

что создается ощущение, что выйти из обозначенных временных рамок нельзя: необходимо «созерцать друг друга» именно четыре часа.

Чехов не просто использует в своем рассказе точность и детальность повествования, но иронически переосмысляет и гиперболизирует ее: герой не решается идти на помощь угорающим людям в восьмизэтажном доме, чувствуя, что пожару противостоит более масштабная катастрофа: «...у меня в груди горело полтораста домов» (1, 35). Личное эмоциональное состояние ставится выше масштабного разрушения большого дома и смерти многих его жителей. Объединение речевого штампа «горело в груди» с перешедшей в гиперболу бытовой деталью «полтораста домов» неизменно приводит к комическому эффекту. Высокий образ, призванный показать душевное состояние героя, его внутренний «пожар», снижается за счет уточнения, выраженного в цифрах.

Главный герой, от лица которого ведется повествование, мыслит литературными штампами. Описывая окружающую обстановку или внутренние страсти, персонаж как бы ориентируется на литературность изображенной картины, подмечая, какими деталями должен быть дополнен образ: «Сильный муж, ниспровергающий своего врага в кратер вулкана из-за прекрасных глаз женщины, — величественная, грандиозная и поучительная картина! Не доставало только лавы!» (1, 36).

Еще одним литературным штампом, тонко подмеченным Чеховым, является переплетение сюжетных линий. В данном рассказе это выражается за счет плотности происходящих событий при небольшом объеме текста. Всего в нескольких строках раскрывается суть конфликта: «Он любил *ее*. Она любила страстно его... Я должен был убить его, потому что любил больше жизни *ее*. Я любил *ее* и ненавидел его. Он должен был умереть в эту страшную ночь и заплатить смертью за свою любовь. Во мне кипели любовь и ненависть. Они были вторым моим бытием. Эти две сестры, живя в одной оболочке, производят опустошение: они — духовные вандалы» (1, 36). Безусловно, страсти, бушующие в душе героя, отражает и внешняя обстановка. Это и темная ночь, и дождь со снегом, зимнее время, молния и гром, летящие метеоры. Автор словно собрал все атрибуты, которые могут сопровождать внутреннее напряжение героя. Если в предшествующей литературе природа транслировала состояние героя или усиливала динамизм и напряженность внешних событий, то у Чехова наслаивание драматичных природных образов вызывает смех, поскольку за счет гиперболизации читатель перестает верить в правдивость изображения.

Обязательным ходом развития сюжета является знамение. Чехов также не обходится без «нехорошего предзнаменования», которым стали 28 пролетающих метеоров. «Электричество, в большинстве случаев ни к селу ни к городу прилетаемое» (1, 17) — образ, ставший для Чехова штампом, также упоминается и в «Тысяча одной страсти...». Писатель использует «электричество» для создания портрета, объединяя разнородные понятия: «Уши Теодора засветились электричеством» (1, 35); «в глазах моих светилось электричество» (1, 37). Введение научных терминов при описании высокой природы (огни св. Эльма, гальванический ток) дискредитирует возвышенную обстановку, наполненную в каноническом исполнении таинственным и эмоциональным.

Страсти, бушующие в романтическом произведении, у Чехова гиперболизируются. Преувеличение драматизма, напряженности, накала действий приводит к тому, что читатель перестает верить в искренность изображаемых чувств и событий. Гиперболизация страстей проявлена за счет использования речевых штампов, характерных для канона «черного» романа: «жалкий трус», «злой гений», «гробовое молчание» и т. п. Излишняя эмоциональность передается через синтаксис: обилие восклицательных знаков и троекратное восклицание создают ощущение переизбытка эмоций, переизбытка страстей, что в свою очередь формирует карикатурность переживаний персонажей. Комичность вызывает и абсурдность некоторых объяснений героя: «Наконец она позвала горничную. Горничная прошла мимо меня. Я демонически взглянул на нее. Она уловила мой взгляд. Рассудок оставил ее. Я убил ее. Лучше умереть, чем жить без рассудка» (1, 37); «она упростила меня простить врагов моих, которых я ранее убил...» (1, 37).

Излюбленный прием романтиков при создании портретной характеристики заключается в том, что мысли, чувства, эмоции, внутреннее состояние — все находит отражение в глазах. Так, в «Соборе Парижской Богоматери» дается следующее описание Клода Фролло: «...его широкий и высокий лоб бороздили морщины, но в глубоко запавших глазах сверкал необычайный юношеский пыл, жажда жизни и затаенная страсть»; или: «Эта мысль отразилась в его глазах».¹⁵ Подобное внутреннее состояние, находящее отражение в глазах, характерно и для других героев: «Уже давно, не смотря на весь свой ум, светившийся у него в глазах, кум Туранжо перестал понимать отца Клода»; или «Флер-де-Лис подняла на него свои прекрасные глаза, полные укорины».¹⁶ Чехов также использует данный прием, но теперь в глазах отражается даже то, что в обычной жизни невозможно прочесть: «В моем взгляде она увидела все: и смерть Теодора, и демоническую страсть, и тысячу человеческих желаний» (1, 37). Таким образом, писатель демонстрирует несостоятельность подобных клише в современной ему литературе.

При создании портретной характеристики героя Чехов показывает высокую, даже пафосную манеру поведения Антонио: «Поза моя — было величие» (1, 37) — и тут же снижает весь пафос за счет деталей, которые возвышенными не являются: «Волосы мои шевелились и стояли дыбом» (1, 37). Посредством приема контраста появляется перевертыш: за высокое выдают низменное. Прием контраста работает и с метафизическими категориями в данном рассказе. Антонио мало, чтобы его полюбили в образе демона, ему хочется, чтобы Анета полюбила его и в образе ангела, только понимание ангельского снижается до материального: «„Полтора миллиона франков отдаю бедным“, — сказал я» (1, 37), — но и этого хватает героине для всепоглощающей любви к герою.

Фабула, взятая за основу рассказа, романтическая: героиня влюбляется в того, кто убил ее возлюбленного. Сюжет, прочно вошедший в литературу романтизма, получает мелодраматическое продолжение, в котором персонажи создают семью и счастливы в браке. Однако финал рассказа — его эпилог — заставляет задуматься об условности всего происходящего. Повествующий субъект раздваивается — Антонио «повесился», а появившийся новый рассказчик меняет не только перспективу изображения (переходы от повествования от первого лица к повествованию от третьего лица), но и сам жанр. Вместо романтического «черного» романа вводится полный абсурд: хотя ни жены, ни сына у Антонио (повесившегося на другой день после рождения сына!) не было, «мальчишка мой не лжет» (1, 38). Последние слова эпилога лишний раз меняют жанровую основу текста, становясь своеобразным эпилогом к эпилогу: «Ничего этого никогда не было... Спокойной ночи!» (1, 38). Не только высмеиваются отдельные штампы, но штампом становится и романтический жанр «черного» романа сам по себе. Вся душераздирающая история — вымысел, фантазия, выполняющая роль повествования перед сном, своеобразной сказки для взрослых. Чехов как будто транслирует читателю, что вся каноническая структура «черного» романа — не что иное, как сказка: эмоционально перенасыщенное, по традиционной структуре выстроенное повествование о том, чего не было и чему не бывать.

На основе анализа рассказов Чехова мы пришли к выводу о том, что писатель, используя литературные штампы, пародийно переосмысляет их. Художественной трансформации подвергаются те художественные элементы (сюжет о падшей женщине, исповедь героини, портретная характеристика и т. д.), которые стали терять свою убедительность из-за частотности и однообразной неизменяемости использования и, как следствие, превратились в штамп. Именно пародия помогает писателю в обличении и преодолении литературного шаблона.

¹⁵ Там же. С. 70, 98. Курсив наш. — *Й. Д., С. Ч.*

¹⁶ Там же. С. 165, 222.

2. *Генералова Н. П.* И. С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. СПб., 2003.
3. *Герцен А. И.* Письма к разным корреспондентам (1849–1869) / Публ. Л. Р. Ланского // Лит. наследство. 1958. Т. 64.
4. *Ланский Л.* Из переписки Герцена и о Герцене (Неизвестные письма К.-Э. Хоецкого к Герцу Гервегу) // Вопросы литературы. 1975. № 4.
5. *Лукина В. А., Симанков В. И.* Неизвестный перевод И. С. Тургенева: «дело Сомова» в русской и иностранной периодике 1879 года // Русская литература. 2023. № 2.
6. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л., 1967. Т. 12. Кн. 2.
7. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 10.
8. *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: В 2 т. М., 1984. Т. 2.

References

1. *Flober G.* O literature, iskusstve, pisatel'skom trude. Pis'ma. Stat'i: V 2 t. M., 1984. T. 2.
2. *Generalova N. P. I. S. Turgenev: Rossiia i Evropa. Iz istorii rusko-evropeiskikh literaturnykh i obshchestvennykh otnoshenii.* SPb., 2003.
3. *Generalova N. P.* Neveroiatnoe puteshestvie I. S. Turgeneva v Peterburg i Moskvu (fevral'–mart 1879 goda) // Russkaia literatura. 2018. № 3.
4. *Gertsen A. I.* Pis'ma k raznym korrespondentam (1849–1869) / Publ. L. R. Lanskogo // Lit. nasledstvo. 1958. T. 64.
5. *Lanskii L.* Iz perepiski Gertsena i o Gertsene (Neizvestnye pis'ma K.-E. Khoetskogo k Gerorgu Gervegu) // Voprosy literatury. 1975. № 4.
6. *Lukina V. A., Simankov V. I.* Neizvestnyi perevod I. S. Turgeneva: «delo Somova» v russkoi i inostranoi periodike 1879 goda // Russkaia literatura. 2023. № 2.
7. *Turgenev I. S.* Poln. sobr. soch. i pisem: V 28 t. Pis'ma: V 13 t. L., 1967. T. 12. Kn. 2.
8. *Turgenev I. S.* Poln. sobr. soch. i pisem: V 30 t. Soch.: V 12 t. M., 1982. T. 10.

Йозеф Догнал

профессор университета имени Масарика (Чешская Республика);
профессор университета им. свв. Кирилла и Мефодия (Словацкая Республика)

Josef Dohnal

Professor, Masaryk University (Czech Republic);
Professor, University of Ss. Cyril and Methodius (Slovak Republic)

ORCID: 0000-0002-0763-5784

josef-dohnal@volny.cz

Светлана Николаевна Черепанова

аспирант университета им. свв. Кирилла и Мефодия (Словацкая Республика)

Svetlana Nikolaevna Cherepanova

Post-Graduate Student, University of Ss. Cyril and Methodius (Slovak Republic)

ORCID: 0000-0002-9846-4000

cherepanova1@ucm.sk

«КУЛЬТУРА ШТАМПОВ» В РАННЕЙ ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА

«CULTURE OF CLICHES» IN CHEKHOV'S EARLY PROSE

В статье рассматривается изменение некоторых устоявшихся литературных штампов в творчестве А. П. Чехова на примере ранних рассказов писателя («Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?», «Слова, слова и слова», «Тысяча одна страсть, или Страшная

ночь»). Используя повторяющиеся к его времени литературные образы, приемы, сюжетные ходы, словосочетания и фразы, писатель подвергает их пародийному переосмыслению.

Ключевые слова: Чехов, русская литература, пародия, штамп, стереотип.

The article deals with the reassessment of some well-established literary clichés in A. P. Chekhov's work, with the writer's early stories («Elements Most Often Found in Novels, Short Stories, Etc.», «Words, Words and Words», «A Thousand and One Passions, or a Scary Night») taken as the case studies. Using literary images, techniques, plot moves, collocations and phrases that were common for his time, Chekhov reinterprets them in parody vein.

Key words: Chekhov, Russian literature, parody, cliché, stereotype.

Список литературы

1. Вильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака: В 2 т. / Общ. ред. пер. М. М. Морозова. М.; Л., [1949]. Т. 1.
2. *Гюго В.* Собор Парижской Богоматери. М., 1959.
3. КЛЭ. 1975. Т. 8.
4. *Кубасов А. В.* Проза Чехова: Искусство стилизации. Екатеринбург, 1998.
5. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010.
6. *Оверина К. С. А. П.* Чехов и «малая пресса»: Повествование, коммуникация, читатель // Ранний Чехов: Проблемы поэтики. СПб., 2019.
7. *Черняк М. А.* Массовая литература XX века: Учеб. пособие. М., 2009.
8. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1974. Т. 1, 2.
9. *Щеглов Ю. К.* Проза. Поэзия. Поэтика: Избр. работы. М., 2015 (Новое литературное обозрение. Науч. приложение; вып. 107).
10. *Zadražil L.* Zdroje a perspektivy ruské moderny // Východoevropská moderna a její evropský kontext I / Ed. L. Zadražil. Praha, 1999 (Východoevropské studie; [Sv.] 1).

References

1. *Chekhov A. P.* Poln. sobr. soch. i pisem: V 30 t. Soch.: V 18 t. M., 1974. T. 1, 2.
2. *Cherniak M. A.* Massovaia literatura XX veka: Ucheb. posobie. M., 2009.
3. *Giugo V.* Sobor Parizhskoi Bogomateri. M., 1959.
4. KLE. 1975. T. 8.
5. *Kubasov A. V.* Proza Chekhova: Iskusstvo stilizatsii. Ekaterinburg, 1998.
6. *Leiderman N. L.* Teoriia zhanra. Ekaterinburg, 2010.
7. *Overina K. S. A. P.* Chekhov i «malaiia pressa»: Povestvovanie, kommunikatsiia, chitatel' // Rannii Chekhov: Problemy poetiki. SPb., 2019.
8. *Shcheglov Yu. K.* Proza. Poeziia. Poetika: Izbr. raboty. M., 2015 (Novoe literaturnoe obozrenie. Nauch. prilozhenie; vyp. 107).
9. Vil'iam Shekspir v perevode Borisa Pasternaka: V 2 t. / Obshch. red. per. M. M. Morozova. M.; L., [1949]. T. 1.
10. *Zadražil L.* Zdroje a perspektivy ruské moderny // Východoevropská moderna a její evropský kontext I / Ed. L. Zadražil. Praha, 1999 (Východoevropské studie; [Sv.] 1).

Александр Аркадьевич Кобринский

ведущий научный сотрудник Петербургского института иудаики

Aleksandr Arkad'evich Kobrinskii

Leading Researcher, St. Petersburg Institute of Jewish Studies

ORCID: 0000-0001-6980-4232

444-44-4@list.ru

ЭНИГМАТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА Н. А. ЗАБОЛОЦКОГО: СТИХОТВОРЕНИЕ «ДУЭЛЬ»

ENIGMATIC TEXT POETICS IN THE POEM «THE DUEL» BY N. A. ZABOLOTSKIY