

6. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1989. С. 3, 7.
7. Турбин В. Н. К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 204.
8. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 263.
9. Миловидов В. А. Текст, контекст, интертекст: Введение в проблематику сравнительного литературоведения. Тверь, 1998. С. 50, 80.
10. Бродский И. А. Избранные стихотворения. М., 1994. С. 473—474.

© Кабакова Е. Г.  
г. Екатеринбург

## ИГРЫ СО СМЕРТЬЮ: ЕЩЕ РАЗ О СВОЕОБРАЗИИ ЧЕХОВСКОГО ЮМОРА («ЮБИЛЕЙ»)

В литературе последнего десятилетия о Чехове легко обнаружить две тенденции. С одной стороны, в ряде работ последовательно осуществляется подход к Чехову-мыслителю и даже к Чехову-философу<sup>1</sup>. С другой стороны, помимо «большой драматургии» писателя, в центре внимания литературоведов все чаще оказываются одноактовые пьесы драматурга, его водевили<sup>2</sup>. Как правило, философская проблематика творчества писателя раскрывается на материале прозаических произведений. Исключение составляет, пожалуй, статья Л. В. Карасёва, в которой автором реконструированы онтологические сюжеты «серьезных» комедий писателя (таких, как «Чайка» или «Три сестры»)<sup>3</sup>. Задачи данной статьи — 1) выявить бытийные и житейские аспекты водевиля А. П. Чехова «Юбилей» и 2) выяснить, каким образом «онтология» произведения способна пролить свет на вопрос о своеобразии чеховского юмора.

Одноактовая пьеса А. П. Чехова «Юбилей» имеет подзаголовок, поясняющий ее жанровое своеобразие: шутка. «Старо» — так обычно говорят о давно знакомой шутке, понимая под этим: не смешно. Но главные действующие лица чеховской пьесы расположены относительно именно этой линии: «старый / нестарый»: Хирину, старику, и Мерчуткиной — «старухе в салоне», противопоставлены Шипучин — «нестарый человек»<sup>4</sup>. (X, 108), и его жена, Татьяна Алексеевна, чей возраст определен автором точно — 25 лет. Важно подчеркнуть, что указание возраста Шипучина дается через его отношение к старости, а не к молодости: он мог быть немолодым или молодым человеком, но заявлен в списке персонажей как человек нестарый, т. е. как человек, для которого старость выглядит его ближайшей перспективой. Превращая старых, нестарых и совсем не старых людей в героев своего водевиля, автор формирует некое эстетическое предвосхищение: старики комичны, быть стариком смешно — и готовность зрителя (читателя) веселиться в созерцании старости.

Комический эффект пьесы достигается путем многократной констатации и усиления в персонажах старческих черт, поэтому в изображении Чеховым «стариков» и «не-стариков» обнаруживается много общего. Так, Хирин предстает перед нами больным стариком. Уже в первой реплике героя содержится просьба купить валерьяновых капель «на пятнадцать копеек» (108) и принести в кабинет воды. Он облачен в стариковскую одежду: в конторе банка сидит в валенках, в шарфе и «в каком-то пиджаке дикого цвета» (110). Это впечатление усиливают забота героя о своем здоровье («Для меня здоровье дороже ваших членов банка») и жалобы на него: «У меня воспаление всего тела» (110). Со скрупулезнос-

тью врача Чехов ведет анамнез болезни Хирина, перечисляя ее симптомы: бессонница («четвертые сутки... глаз не смыкаю»), «зноб, жар, кашель», боль в ногах («ноги ломит»), мутный взгляд («в глазах эдакие...междометия» — 108). Клиническое описание дополняет упоминание о том, что с Кузьмой Николаевичем случаются запои («Прошу, пожалуйста, без намеков!» — 110). В контексте истории болезни Хирина может быть осмыслена и его нелюбовь к женщинам:

*Шипучин:* Не понимаю, за что вы их ненавидите?

*Хирин:* А я вот не понимаю: за что вы их так любите? (110)

Но нестарый начальник Хирина в день юбилея заведения ощущает примерно то же, что и его старый подчиненный. Он также болен. Шипучин чувствует усталость, волнение, нервную дрожь. Нервы Андрея Андреевича, по собственному признанию, так напряжены, что он готов расплакаться из-за «малейшего пустяка». Наконец, мы узнаем о «припадочке» подагры, который был у него ночью. Нет ничего удивительного в том, что Татьяна Алексеевна при встрече с мужем спрашивается о его здоровье: «Здоров?» (111).

Семантика старости включает в себя компоненты не только болезни, но и слабости, общего упадка физических сил, потери дееспособности. Мерчуткина становится посетителем банка в силу именно этих обстоятельств: ее муж «был болен пять месяцев» (113) и получил отставку. Татьяна Алексеевна называет Настасью Федоровну «бабушкой» (116). Старуха признается, что в ней самой «ни одной жилочки нет здоровой» (115) и таким образом тоже оказывается в ряду других чеховских «пациентов»: Шипучина и Хирина. Болезнь Мерчуткиной характеризуется состоянием общей расслабленности, сниженным жизненным тонусом, потерей аппетита: «Я женщина слабая, беззащитная...<> Кофей сегодня пила, и без всякого удовольствия» (115). Силы Настасьи Федоровны настолько подорваны и истощены, что она вправе о себе сказать: «Еле на ногах стою...» (115). Мерчуткину можно отнести к типу рамоли — «старчески расслабленного, впавшего в слабоумие человека»<sup>5</sup>, потому так тщетны усилия Шипучина втолковать ей, что «обращаться... с подобной просьбой» в банк «так же странно, как подавать прошение о разводе, например, в аптеку...» (114).

Понуждая зрителя смеяться над старческой немощью, Чехов-драматург будто бы ставит под сомнение один из этических постулатов цивилизованного общества: следует с уважением относиться к больным и слабым людям. Однако для уяснения авторской интенции, на наш взгляд, существенен тот факт, что поведение персонажей пьесы подчинено одной и той же схеме: обычное состояние героя — ухудшение его самочувствия — жалобы на здоровье — кульминационная точка страдания — обращение за помощью.

О правильности нашей догадки свидетельствует, в частности, «говорящая» фамилия Хирина. Его фамилия, вероятно, образована от прозвища «Хира», встречающегося, согласно Историко-этимологическому словарю, в одном из памятников древнерусского языка 1535 года и восходящего к слову «хиреть» — 1) *„становиться все более слабым, болезненным», „терять силу»* (здесь и далее в тексте курсив мой -Е. К.), *„хилеть», „чахнуть»*. Глагол этот в свою очередь представляет собой «плод контаминации», ибо образован путем смешения слов «хворать», «хворый» и «хилый». <sup>6</sup> Но ведь в чеховском «Юбилее» рассказана история отчасти именно о том, как и без того больному старику Хирина сделалось плохо. С появлением излишне болтливой Татьяны Алексеевны он на мгновение теряет способность ориентироваться в пространстве и времени: «Позвольте, вы

меня *сбили*! Вы, мама, да Катя, а я вот сбился и ничего не понимаю» (113). В разговоре с Мерчуткиной он окончательно выходит из себя: «Ежели ты, старая кикимора, не уйдешь отсюда, то я тебя в порошок сотру!» (115). И вновь автор в ремарках и репликах фиксирует физиологические наблюдения за героем — тяжело дышит, говорит плачущим голосом, теперь ему «...в голову ударило...» (115). В момент кульминационного ухудшения своего самочувствия Хирин кричит: «Мне дурно! Я не могу!» — и обращается за помощью к Шипучину: «Андрей Андреич, прикажите послать за швейцаром...» (116).

Шипучин следует тому же поведенческому рисунку. Мигрень, головокружение, повышенная раздражительность, состояние крайнего изнеможения и уныния — вот признаки ухудшения здоровья Андрея Андреевича. На этом фоне обостряется его застарелая болезнь («У меня подагра начинается» — 116). Сцена объяснения Шипучина с дамами сопровождается его плачем и жалобами («Это ужасно! Я несчастный человек!» — 118). Степень наивысшего страдания выражена словами самого больного: «Нет, я не вынесу! Не вынесу!...» (117). В конце концов он также обращается за помощью — сначала к Хирину, в отчаянии протягивая к нему обе руки, а потом и ко всем присутствующим: «Пощадите меня!» (118). Последняя в пьесе реплика Шипучина напоминает бред сумасшедшего: «Депутация... репутация... оккупация... шли два приятеля вечернею порой и дельный разговор вели между собой... Не говори, что молодость сгубила, что ревностью истерзана моей» (119).

Женские персонажи чеховской пьесы вносят в данный поведенческий сценарий больше динамики и экспрессии, одновременно разнообразя его и сокращая. Так, входя в кабинет, Мерчуткина решительно отмахнулась от кого-то в дверях и уверенно отрекомендовалась: «Жена губернского секретаря, Настасья Федоровна Мерчуткина...». Её движения стремительны, а голос громок: «Мне самого нужно!...» (113). Все делается с расчетом произвести как можно больше шума, привлечь к себе внимание и, если понадобится, устроить скандал. Героиня сумела постоять за себя и в разговоре с «взорвавшимся» Хириным: «Я губернская секретарша... Со мной не очень!» (115) — а затем принялась энергично «выколачивать» деньги из служащего банка. По достижении цели здоровье Настасьи Федоровны мгновенно иссякает и обычное ее болезненное состояние («Замучилась до смерти» — 114—115), воссозданное нами выше по высказываниям героини, разрешается кризисом: «... батюшки, в глазах темно! Ах!» (118) — и обмороком.

Татьяна Алексеевна в начале действия пышет здоровьем и даже заслуживает комплемент: «...пополнела, похорошела...» (112). Но в дальнейшем следуют: кульминационная точка страдания («Ах, ах... дурно! Дурно!») — призыв о помощи («Андрей! Спаси! Андрей!»<sup>7</sup> — 118) — и обморок. Её последние слова в акте («Воды! Воды!» — 119) вступают в переключку с первой репликой, произносимой на сцене Хириным: «... велите принести в директорский кабинет воды! *Сто раз повторять!*». Тем самым законы морали и самой этики уступают место правилам игры, будто бы случайному сцеплению реплик, выносятся за пределы сценического пространства: это там где-то живут черствые, недобрые, «грошовые»<sup>8</sup> люди — рабочие сцены, быть может?! — которые не подадут человеку, оказавшемуся в нужде, не то чтобы хлеба, воды.

Как показывает наш анализ, все участники водевильного действия в какой-то момент делаются более слабыми, беспомощными и больными, чем есть на самом

деле. Что заставляет их начинать свои «игры со смертью» — вести себя так, будто они тяжело больны, «впадать» в старость? Чехов переносит акцент из сферы внешнего комизма в область внутренней мотивации поступков персонажей. Выясним же онтологическую сущность каждого из них.

Функционально образ Хирина в пьесе выполняет те же функции, что в греческих мифах были закреплены когда-то за образами отчасти Цербера, отчасти Харона. Согласно греческой мифологии, Цербер — это страшный трехглавый пес, охраняющий врата Аида; страж «царства мертвых». Основанием для такого сопоставления является, прежде всего, реплика Мерчуткиной: «Собака лает, ветер носит» (116). Мотив лая присутствует в водевиле и имплицитно — в цитируемом Шупучиным стихотворении И. А. Крылова «Прохожие и собаки»: «Собак ты не уймешь от лаю, Лишь пуще всю раздражишь стаю...»<sup>9</sup>, — эти строчки, однако, не вошли в текст пьесы.

Культурную параллель с Цербером на протяжении всего действия поддерживает также в целом охранительная и оградительная роль Хирина. В интересах банка бухгалтер бодрствует целыми сутками. Кузьма Николаевич силится восстановить его нарушенные границы: *Мерчуткиной*: «Вон отсюда!» *Татьяне Алексеевне*: «Вон пошла!» (117). Важно подчеркнуть, что и другие персонажи видят его в этом же качестве — охранника, сторожа. Скажем, Шипучин обращается к Хирину с весьма характерной просьбой: «Прогоните её! Прогоните, умоляю вас!» (117) или: «Гоните её! Гоните!» (118). Хирин советует Шипучину, кому присутствовать в конторе, а кому — уйти: «Вот хорошо бы вы сделали, если бы не приглашали сегодня на юбилейный обед дам...» (111). У Кузьмы Николаевича словно есть чутье на чужих и своих: Ср.: «...не вмешивайтесь в мою семейную жизнь» (110) — и «Это при посторонних-то!» (111).

Харон же изображался «мрачным старцем в рубище». Чеховский Хирин выступает ворчливым и вспыльчивым стариком<sup>10</sup>. Харон перевозил «умерших по водам подземных рек, получая за это плату в один обол (по погребальному обряду находящийся у покойников *под языком*)»<sup>11</sup>. Хирину тоже обещана плата за доклад — «золотой жетон и триста наградных» (109), и всё же с появлением дам в конторе банка его вознаграждение оказывается под угрозой: «Но ведь мне доклад надо писать! Я не успею!...» (116). Становится ясно, почему этому герою суждено страдать от излишней болтливости посетительниц: его труд затрачен даром, под их языками нет «обол»; более того, языки шевелятся! Этим объясняется и полная его беспомощность по отношению к Мерчуткиной или жене Шипучина: ему не сладить с живыми людьми.

В введении Хирина оказывается порядок в банке («Терпеть не могу беспорядков!» — 111). Не случайно его сопутствующим мотивом становятся числа. В восточной и античной традициях числа являются «образом мира и отсюда — средством для периодического восстановления в циклической схеме развития для преодоления деструктивных хаотических тенденции»<sup>12</sup>. В житейском смысле стремление Кузьмы Николаевича поддержать порядок оборачивается беспорядком, срывом в банке важного мероприятия — юбилея. Однако в онтологическом плане деструктивные элементы в «царство мертвых» могут быть привнесены только живыми. Мерчуткина и Татьяна Алексеевна спасаются от разбушевавшегося Хирина, падая в обморок, т. е. фактически тем, что они *прикидываются мертвыми*. Таким образом, назначение Хирина заключается в распознавании мертвых и живых и как раз с этой ролью он справляется успешно.

Интересно, что в конце пьесы Хирин-Харон практически не заметен. Связано это, на наш взгляд, с ироническим осмыслением Чеховым волшебных атрибутов греческого мифа: в царство мертвых живые могли проникнуть с золотой ветвью, сорванной в роще Персефоны. Вместо золотой ветви служащие банка несут серебряный жбан — своеобразный залог их возвращения:

«В таком случае мы после... Мы лучше после...» (*Уходят в смущении.*) (119).

Гипотетически, опираясь на данные этимологического словаря, выскажем мысль о том, что фамилия Мерчуткиной происходит от индоевропейского корня \*meg-, расширенного «посредством -к-», от которого образовались: 1) русское слово «меркнуть» — «медленно угасать...» — это значение в фамилии героини коррелирует с ее болезнями и старостью; 2) древнерусское слово «мъркнути» — «меркнуть», «помрачаться» (см. выше о помраченном сознании и обмороке Настасьи Федоровны); 3) литовское «mĩrkti»... — «моргать», «жмуриться»<sup>13</sup> (ср. в «Словаре...» В. Дала жмурик — «смл. умерший, усопший, покойник, нвг. *умирашка...*»<sup>14</sup>). Последняя языковая аналогия вместе с притяжательным суффиксом -ин-, характерным для русских фамилий, вообще переводит Мерчуткину в ранг умершей, а присутствующий здесь также суффикс -утк-, встречающийся, например, в таких словах, как «анчутка»<sup>15</sup>, «прибаутка», придает этому статусу игровой оттенок.

Слова же Настасьи Федоровны: «*Не боюсь! Видали мы таких...*» (115), — недвусмысленно «намекают» на то, что Мерчуткиной уже известен некий потусторонний, мистический опыт и она не в первый раз оказывается в «царстве мертвых». По древнегреческим поверьям, Харон берет с собой «только тех умерших, чьи кости обрели покой в могиле»<sup>16</sup>. В этой связи делается актуальным упоминание в тексте пьесы о «пяти местах», где Мерчуткина бывала раньше и где у нее «даже прошения не приняли» (114). Таким образом, с онтологической точки зрения, Настасья Федоровна — человек немеркнувший, мерцающий, чье тело осталось без погребения и душа неприкаянной, не нашедшей покоя после смерти; призрак. Она буквально отправляется к праотцам, находя, как мы убедимся, в «царстве мертвых» бабушку в Шипучине-Аиде и мамушку — в его жене, Татьяне Алексеевне — Персефоне: *Мерчуткина — Шипучину*: «Сделайте милость, ваше превосходительство, будьте отцом родным...» (116); *Мерчуткина — Татьяна Алексеевна*: «Красавица, мамушка, за меня похлопотать некому» (117). От них Настасья Фёдоровна ждет решения своего вопроса, а значит, успокоения «...пожалейте меня, сироту!» (116).

Председатель правления Общего взаимного кредита Шипучин выступает в роли Аида, по древнегреческим представлениям, владыки «царства мертвых». Культ Аида существовал в Элиде, где «раз в год открывался храм бога.... куда разрешалась входить только священнослужителям»<sup>17</sup>. Но и затейный Шипучин юбилей также справляется раз в год и рассчитан на призвание только «посвященных», имеющих к этому событию непосредственное отношение, — членов банка. В мифах этому, в сущности, второстепенному божеству приписывались следующие свойства: 1) гостеприимность; 2) богатство; 3) щедрость; 4) ужасность; 5) невидимость.

Андрей Андреевич обладает всеми этими качествами, но с известной долей ущербностью или обратимостью. Так, в день юбилея Шипучиним планируется доклад, банкет и «маленькая экскурсия» (о которой лучше не знать жене! — 111). На гостей он хочет произвести неизгладимое впечатление: «Для репутации

банка необходима некоторая помпа, черт возьми!» (110). Гости становятся предметом тревожного и напряженного ожидания, постоянной тревоги банкира: *Шипучин -Хирину*: «Дорогой мой, *каждую минуту* сюда может явиться депутация от членов банка, а вы в валенках...» (110). *Жене*: «...милая... *всякую минуту* может явиться сюда депутация от членов банка, а ты не одета...» (112). *Мерчуткиной*: «...сударыня, у нас сегодня юбилей... и может сюда войти кто-нибудь сейчас...» (114). Действие пьесы развивается в атмосфере все нагнетающегося страха перед публичным скандалом: Нет! нет! Она (Мерчуткина -Е. К.) визг поднимет, а в этом доме много квартир» (116). Или: «Перестаньте! Умоляю вас! Тише!» (118). «Гостеприимный» Шипучин вынужден бояться внезапного, несвоевременного прихода, в сущности, желанных и званных гостей.

О богатстве Шипучина говорит интерьер директорского кабинета, обставленного «с претензией на изысканную роскошь: бархатная мебель, цветы, статуи, ковры, телефон» (108). Герой несет огромные юбилейные расходы, закупает дорогие подарки. Символом состоятельности и надежности банка является «толстый швейцар» в его дверях (110). Но «богатый» Шипучин вызывает опасение бухгалтера банка в том, что когда-нибудь дамы подведут его начальника «под уголовщину» (111). Мотив щедрости Шипучина комически обыгрывается в пьесе: герой вынужден дать Мерчуткиной, активно вымогающей у него деньги, вместо 24 руб. 36 коп. все 25: «Берите и... уходите!» (117).

«Ужасности» Шипучину хватает настолько, чтобы с негодованием, в сторону бросить реплику, относящуюся к той же Мерчуткиной: «За-ме-ча-тель-но подлая баба!» (116). Но воистину ужасен (и вместе с тем комичен) Андрей Андреевич в финальном эпизоде пьесы, когда он, держа на руках упавшую в обморок старуху, говорит бессвязные слова, а член банка произносит перед ним панегирик, очень напоминающий некролог. В целом ретроспективный и подытоживающий характер речи усиливает это сходство. Кроме того, по своей структуре она делится на две части: 1) банк «до» Шипучина; 2) банк «после» Шипучина», что вполне может соответствовать двум этапам деятельности учреждения — при жизни и после смерти его директора. Обращает на себя внимание тот факт, что во второй части («посмертной»), Шипучин будто бы отсутствует как субъект действия: «...бросая объективный взгляд на настоящее, *мы*, многоуважаемый и дорогой Андрей Андреевич...» (119). (Ср. в первой части с ним так или иначе связаны все перемены, происходящие в банке: «...во главе учреждения становится *вы*», «*Ваши* знания, энергия и присущий *вам* такт...», «Репутация банка поднята *вами*...» — 118). Обращение «многоуважаемый и дорогой Андрей Андреевич...» в целом тоже характерно для погребальной речи. Онтологический ужас, переживаемый Шипучиным, заключается в том, что еще при жизни он слышит о себе некролог, составленный самим.

Последним свойством — невидимостью — обладает, прежде всего, ближайший подчиненный Шипучина, Хирин: «Если придет депутация, то я и спрятаться могу. Не велика беда...» (111). Но, размышляя, над тем, какое отношение данная характеристика имеет к Шипучину, мы неожиданно обнаруживаем ещё одну ипостась героя. Действие пьесы происходит в полдень, — по народным представлениям, во время особой активности чертей. Но в «Юбилее» по-настоящему кипуче деятелен только Шипучин. Это он проводит всё утро «в хлопотах и побегушках», находиться в состоянии «ажитации». К началу действия Андрей Андреевич уже «адски устал» (109), а на протяжении всей пьесы его волнения только возраста-

ют. Усилия Шипучина-черта направлены на то, чтобы «страшное место» (Аид, преисподняя<sup>18</sup>) для несведущих, посторонних людей не было лишено известной привлекательности: «Здесь банк! Здесь каждая деталь должна импонировать и иметь торжественный вид» (110).

Председатель правления вроде бы пытается раскрыть Настасье Федоровне истинное назначение учреждения: «... здесь банк, учреждение частное, коммерческое...» (114); «Сударыня, я вам уже говорил. Здесь банк...» (116). Эти вкрадчивые рефренные высказывания приобретают иной смысл, если допустить, что Мерчуткина, обращаясь к Шипучину, *не делает ошибки*. Уже из разговора банкира с Хириным явствует, что его финансовое заведение не больше чем фикция: *нечто* приобрело вид банка<sup>19</sup>, «обставлено» как N-ское Общество взаимного кредита: «Обстановочка-то какова! Что за обстановка!» (110). В этом смысле название учреждения, возглавляемого Шипучиным, весьма символично: «кредит» — лат. credit — буквально «он верит»; «взаимный кредит» — она, Мерчуткина (и любой другой!), тоже поверит: «Очевидно, вы, сударыня, не туда попали» (113). Однако нет основания доверять Шипучину, утверждающему будто «здесь банк», ибо мы уже знаем, что этот банкир не чист на руку и ведет «двойную бухгалтерию» — для клиентов банка и для его служащих. (Ср. *Шипучин -Хирину*: Вы свой человек, вам все, конечно, известно...» (110) — и доклад Андрея Андреевича, в котором он, по словам самого Хирина, очки втирает публике). Да и банкир ли Шипучин?!

Мерчуткину, прибывшую в «царство мертвых» так не кстати, гонят домой. Её маяющаяся душа жаждет покоя, однако, получив от Шипучина 25 руб., Настасья Федоровна приобретает новую, на этот раз «экзистенциальную» заботу: «Ваше превосходительство, нельзя ли моему мужу опять поступить на место?». Её просьба, высказанная дважды, «обрамляет» реплику Татьяны Алексеевны об особой роли доктора в истории с самоубийцей («...приехал доктор... и спас несчастного...» — 117). Но известно, что и муж Мерчуткиной «служил по военно-медицинскому ведомству» (114). Герония предпринимает попытку причислить своего мужа к «царству мертвых», «пристроить» его к Андрею Андреевичу, на службу черту. Таким образом, с онтологической точки зрения, Шипучин исполняет роль дьявола-бутафора, создавшего такие замечательные декорации загробного мира, что, говоря словами И. -В. Гете, народ «И, в ревности дойдя до безрассудства, Как двери райские, штурмует вход»<sup>20</sup>.

Образ Татьяны Алексеевны также включен в сюжет о подземном царстве Аида. По мифу, «Персефона, дочь Зевса и Деметры, проводит две трети года на земле с матерью, а одну треть — с Аидом, своим мужем. Это соотношение в пьесе, конечно, не соблюдается, однако жизненное пространство Татьяны Алексеевны условно можно поделить на две части: — мужнюю и материнскую: она возвращается домой, к мужу, хотя, по расчетам самого Шипучина, «было бы приятнее, если бы она еще денька два пожила у матери» (111).

Рассказ Татьяны Алексеевны о студенте Грендилевском, стрелявшем в себя из-за несчастной любви, глубоко пародиен: ирония автора направлена на любовные сентиментальные повести в духе молодого Вертера и, наверное, не только на них. Так, его сюжет перекликается с мотивами цитируемого Шипучиным некрасовского стихотворения «Тяжелый крест достался ей на долю...», где есть, в частности, строчки, которые могли бы вполне объяснить мотивацию поступка героя:

Тот день, когда меня ты полюбила

И от меня услышала: люблю —

Не проклинай! Близка моя могила:  
Поправлю все, все смертью искуплю!<sup>21</sup>

Сентиментальность присутствует и в содержании самой истории, и в манере изложения ее рассказчицей (волнуется, плачет, обмахивается платком и проч.), но сентиментальные детали получают иное объяснение в русле мифологического сюжета пьесы. Персефона известна как богиня, которая, «не может забыть землю»<sup>22</sup>. Возвращение чеховской Персефоны на землю сопровождается умильными и восторженными восклицаниями: «Погода...чудная...» (113); «...податной инспектор...славенький...» (112 — 113); Катя — «ну просто очарование!» (116). Жизнь воспринимается не только радостно, но и остро: «Ах, если б ты знал, что было! Что было! Мне даже страшно рассказывать!» (112).

О греческой Персефоне говорится, что она «мудро правит царством мертвых, куда время от времени проникают герои»<sup>23</sup>. От жены Шипучина-Аида, напротив, зависит земная участь её сестры: «Ну, думаю, все устроилось, как нельзя лучше: маму успокоила, Катю спасла и теперь могу быть спокойна» (117). Ее вмешательство вынуждает Грендилевского предпринять попытку самоубийства — спуститься в «царство мертвых», однако он, в отличие, например, от Геракла или Орфея, лишен покровительства чеховской Персефоны, чья цель приезда — расстроить его свадьбу с Катей. Хотя Аид проигрывает этот поединок и герой-любовник остается живым, Грендилевский, тем не менее, не без помощи Татьяны Алексеевны являет полную несостоятельность и не оправдывает свои претензии на героическую или трагическую смерть. Он буквально поднят на смех: инерция смеха возвращает его из подземного Аида: «Скоро приехал доктор и... и спас несчастного...» (117).

В заключение скажем еще несколько серьезных слов об этой истории, имевшей для Татьяны Алексеевны ряд *онтологических последствий*. Во-первых, Татьяна Алексеевна в своем рассказе избегает лжи, непреднамеренного, случайного обмана и говорит мужу только правду. Так, в его речи мы встречаем ряд неточностей и поправок: «Ничего себе весело было...» — это неправда, и тут же следует оговорка: «... но не особенно» (117). «В вагоне я не люблю разговаривать» — снова неточность и снова: «Ну, разговорились...». «Я сказала им, что я незамужем...» — и тут же со смехом, кокетливо признается мужу: «Как они за мной ухаживали!» (112). Иногда кажется, что правда в пьесе произносится устами не просто хорошенькой, но глупенькой женщиной, а юродивой (см. слова жены Шипучина о «прекрасном адресе» (112) или об акциях Дряжско-Пряжского банка).

Во-вторых, Татьяна Алексеевна, по всей видимости, впервые так близко, что называется, столкнулась со смертью. Ее рассказ мужу призван смягчить потрясение, пережитое ею во время поездки. К поступку Грендилевского сама героиня относится чрезвычайно серьезно. Зрителю, напротив, это происшествие кажется анекдотичным только и именно потому, что речь идет о *неудавшейся* попытке самоубийства: «Выстрелил себе прямо в сердце... Катя упала без чувств, бедняжка... А он сам страшно испугался, лежит и... и просит послать за доктором» (117). Однако Татьяне Алексеевне переживает опыт неудавшегося покушения на ее жизнь «дома», в конторе мужа, когда за ней со словами: «Искалечу! Исковеркаю! Преступление совершу!» — гонится Хирин. Она, подобно Кате и её воздыхателю, избирает бескровный, потешный вариант смерти — «падает на диван и стонет, как в обмороке» (118).

И, наконец, в-третьих, Татьяна Алексеевна появляется в банке только для того, чтобы рассказать свою историю о студенте Грендилевском и Кате. По возвращении от матери она относится к факту своей поездки как к «там-бытию» и «здесь-не-бытию» (почти без Хайдеггера!). Татьяна Алексеевна существовала на мужниной половине так же, как и мёртвые, лишь в модусе воспоминания: «Кстати, вы мне напомнили. (*Смотрит на часы.*) Сейчас должна приехать моя жена» (111).

Начало рассказа фиксирует момент, когда героиня перестала присутствовать, быть рядом с мужем и её просто не стало: «*Когда ты меня проводил*, я села рядом с *той* полной дамой (это еще та самая дама, которую муж мог хотя бы мельком видеть, запомнить -Е. К.) и стала читать». Идея дискретного, распавшегося бытия передается в рассказе Татьяны Алексеевны путем перечисления множества, на первый взгляд, бессмысленных, ничего не значащих деталей: станции за окном вагона, «студент какой-то» (112), смешные анекдоты, голос моряка, глаза инспектора, «голубенькое фулярное платье» сестры (116), аллея, беседка, пистолет... Бытие Татьяны Алексеевны вещное: в её «поток сознания» вовлечены не мысли и переживания, а вещи, чье движение, перемещение перед глазами героини дает ей ощущение протекания жизни. Однако объединить их в единую и целостную картину бытия Татьяна Алексеевна может только с помощью Шипучина. Не случайно в списке действующих лиц она обозначена как «его жена».

Она осознает себя лишь в восприятии мужа: «Но я вижу по глазам, что ты мне не рад» (112). Тем не менее, временной промежуток, отведенный на поездку к матери, не известен Шипучину, не сохранен его памятью, не отражен его сознанием. Для Шипучина, оставшегося «дома», *прервалась нить ее «здесь-бытия»*, которое призвано возобновиться и воссоздаться во всей своей полноте в рассказе Татьяны Алексеевны. Иначе говоря, её разлука с мужем образует некую бытийную лакуну, которая восполняется за счет устранения лакуны в тексте, посредством составления рассказа: «*Нужно тебе рассказать многое, многое...*» (111). Нет сомнения, что Шипучин прослушал бы самый подробный отчет о семи днях, проведенных женой вне дома, пока её «там-бытие» постепенно не приобрело признаки небытия и у мужа не возникло бы ощущение, будто Татьяна Алексеевна все это время была дома.

Таким образом, персонажи чеховского «Юбилея» на протяжении всего сценического действия ведут между собой детскую «игру в умирашки»<sup>24</sup>, суть которой заключается в том, что они одновременно являются зрителю сразу же в двух измерениях: живые «прикидываются» мертвыми и создают иллюзию смерти, мёртвые «представляются» живыми, смеясь над иллюзорностью жизни. Тем самым в пределах водевиля Чехов ставит знак онтологического равенства между бытием и небытием, между «умереть» и «уморить со смеху».

### Примечания:

1. См.: Бражников И. Неоткрытый Чехов, или Осколки распавшегося мира // Дядя Ваня. М., 1993. № 1/5. С. 87—109. Долженков П. Н. А. П. Чехов — мыслитель и художник и проблема позитивизма: Автореф. дис. на соискание уч. ст. к. филол. н. / МГУ им. М. Ломоносова. Филол. ф-т. М, 1995 — 22 с. Живолупова Н. В. Смысловый комплекс «жизнь — смерть — бессмертие» в художественном сознании трех русских писателей (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов) // Жизнь. Смерть. Бессмертие. СПб., 1993. С. 82 — 84. Копылов Т. Мировоззрение А. П. Чехова и философия А. Шопенгауэра // Чехов в Германии. М., 1996. С. 115 — 126.

Лишаев С. А. А. П. Чехов: критика быта как репрезентация бытия: (Образ Чехова в пространстве метафизики) // *Философия культуры* 96. Самара, 1996. С. 49 — 67.

Михаленко А. А. Между жизнью и смертью: мотивы Екклесиаста в творчестве А. П. Чехова // *Литература и религия: проблемы взаимодействия в общекультурном контексте*. Улан-Удэ, 1999. С. 72 — 77.

Нива Ж. Чеховская «шагреновая кожа» // *Он же. Возвращение в Европу*. М., 1999. С. 55 — 63.

Самойлова О. Г. Философские интуиции в творчестве Чехова // *Отечественная философия: российская, всемирная*. Н. -Новгород, 1998. С. 498 — 509.

Себина Е. Чехов и Ницше: Проблемы сопоставления на материале повести А. П. Чехова «Черный монах» // *Чехов в Германии*. М., 1996. С. 126 — 136.

Чехов А. П.: *Философия и религия в его жизни и творчестве* / Ред. В. Катаев и др. Мюнхен, 1997.

2. См.: Акимова А. И., Акимов В. А. Фразеология одноактовой пьесы-шутки А. П. Чехова «Медведь» и её экспрессивно-стилистические возможности // *Текст: варианты интерпретации*. Бийск, 1998. С. 72 — 79.

Зубкова С. В. Драматический характер в одноактовой комедии А. П. Чехова. Киев, 1990.

И. Су Не. Чеховский водевиль: проблема жанра // *Чеховский сборник*. М., 1999. С. 7 — 33.

Калинина Ю. В. Русский водевиль XIX века и одноактовая драматургия А. П. Чехова: Автореф. дис. на соискание уч. ст. к. филол. н. Филолог. науки / Ульяновский гос. пед. ун-т. Ульяновск, 1999. — 23 с.

Она же. Традиции «актерского» водевиля и драматический этюд А. П. Чехова «Лебединая песня (Калхас)» // *Карамзинский сборник*. Ульяновск, 1907. Ч. 1. С. 67 — 74.

Муратов А. Б. Тургенев и Чехов: «Завтрак у предводителя» и «Юбилей» // *Концепция и смысл*. СПб., 1996. С. 273 — 282.

Су Не Лиеде. Чеховский водевиль и «театр абсурда» // *Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век*. М., 1997. Вып. 9. С. 89 — 99.

3. Карасёв Л. В. Пьесы Чехова. // *Вопросы философии*. М., 1998. № 9. С. 72 — 91.

См. также: Фадеева Н. И. Философские аспекты в поэтике чеховской драмы (А. П. Чехов и А. Шопенгауэр) // *Художественная литература в социокультурном контексте*. М., 1997. С. 98 — 110.

4. Здесь и далее в тексте «Юбилей» цит. по: Чехов А. П. *Собр. соч.*: В 12 т. М.: Правда, 1950. Т. 10. В скобках арабской цифрой указывается страница издания.

5. *Современный словарь иностранных слов* / Под ред. Комаровой Л. Н. М.: Русский язык, 1992. С. 510.

6. См.: Черных П. Я. *Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2 т.* М.: Русский язык, 2001. Т. II. С. 340.

7. Реконструируется мотив вызова скорой помощи, неотложки.

8. См. о «Юбилее» : Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 249.

9. Крылов И. А. *Басни*. М.: Художественная литература, 1958. С. 45.

10. Ср.: Татьяна Алексеевна: Отчего вы сегодня такой сердитый? (113) Или: Шипучин на реплику Кузьмы Николаевича: «Ну, довольно, довольно! Для юбилея это все слишком мрачно» (111).

11. Мифы народов мира / Под ред. С. А. Токарева. Т. II. С. 584. Ср. также: на Татьяне Алексеевне — ватерпруф, т. е. «плащ из легкой водонепроницаемой ткани». (Примечания: // Чехов А. П. *Собр. соч.*: В 15 т. / Сост. О. Дорофеев. М.: Терра, 1999. Т. 12. С. 374).

12. Мифы народов мира / Под ред. С. А. Токарева. Т. II. С. 629.

13. См. об этом: Черных П. Я. *Указ. соч.* Т. I. С. 524 — 525.

14. Даль В. *Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т.* М.: ТЕРРА, 1994. Т. I. С. 546.

15. «Анчутки м. мн. ряз-кас. чертенята.» (Даль В. *Указ. соч.* Т. I. С. 19.)

16. Мифы народов мира / Под ред. С. А. Токарева. Т. II. С. 584.

17. См. об этом: Мифы народов мира / Под ред. С. А. Токарева. Т. I. С. 51.

18. Основание для параллели с преисподней, адом даёт прозвище Хирина, которым назвала его Мерчуткина: «скважина» (115). Автор «Историко-этимологического словаря...» напрямую связывает это слово с семантикой огня: «Форма же с а (скважнь:

скважня), м. б., возникла вследствие контаминации с о. -с. \* skvara — „огонь», „пламя»... Знач. „углубление», „яма», „пещера» могло возникнуть одновременно и в связи с новой фонетической формой (<„место разведения огня», „место, где горит огонь» и т. п.)» / Черных П. Я. Указ. соч. Т. II. С. 168.

19. Ср: слова Свидригайлова, героя романа Достоевского «Преступление и наказание»: «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» (Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М.: Правда, 1978. С. 284)

20. И. -В. Гёте. Избр. произведения: В 2 т. М.: Правда, 1985. Т. II. С. 127.

21. Некрасов Н. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Художественная литература, 1978. С. 38.

22. Мифы народов мира / Под ред. С. А. Токарева. Т. II. С. 306.

23. Там же. Т. II. С. 305.

24. Даль В. Указ соч. Т. IV. С. 493.

© Каменецкая Т. Я.  
г. Екатеринбург

## **ОПЫТ АНАЛИЗА СЛОВЕСНОЙ ИНСТРУМЕНТОВКИ СТИХА (И. БУНИН «СНОВА СОН, ПЛЕНИТЕЛЬНЫЙ И СЛАДКИЙ...»)**

Связь звука и смысла была замечена еще в античности, уже древние полагали, что звуковой состав слова определяет номинацию, *слово* связано с *вещью*. Термин «инструментовка» был введен в поэтику французским теоретиком литературы Рене Гилем. В поэтическом словаре А. Квятковского мы находим следующее его определение: инструментовка - «это фонетико-стилистический подбор в стихе слов, в которых чередование определенных звуков придает стихотворению или его части определенный звуковой тембр, а отсюда эмоциональную окраску. К инструментовке относятся все виды аллитераций, ассонансов, звукоподражаний, звукописи»<sup>1</sup>.

Анализ словесной инструментовки стиха «имеет в каждом отдельном случае определенный эстетический смысл»<sup>2</sup>. Существуют различные методики анализа звуковой организации стиха. Л. П. Якобинский рассматривал «стихотворный язык» (формула данного автора) на уровне психофонетики и отмечал, что звуки могут вызывать различные эмоции: удовольствие, неудовольствие, возбуждение, успокоение. При этом приятие или неприятие тех или иных звуков он связывал с особенностями артикуляции (см. также учебное пособие М. В. Панова<sup>3</sup>) и подкреплял свои доводы словами князя Волконского, который давал актерам такие советы: «Звук «Ы» - трагический тон, весь в гортани, звук «Э» - тон эlegantный, весь в челюсти, звук «У» - тон жеманницы, весь в губах»<sup>4</sup>. Этот подход достаточно субъективен, но он ориентирован на активизацию читательской интуиции, на эмоциональное восприятие слова и звука.

Рассматривая поэтическую речь по аналогии с музыкальной, О. Брик ввел типологию звуковых повторов: простых - многократных, двузвучных, трехзвучных и т. п.<sup>5</sup>. Так же, как в музыке, в поэзии звуки сочетаются в определенной последовательности и создают созвучья. Выявить их помогают явления, акцентированные А. Гербстманом: это «звуковая скрепа», «определяющий звуковой комплекс», «звукообраз». По мнению исследователя, поэтическое содержание определяет звукопись и подкрепляется ею. В «звуковой скрепе» понятия связываются между собой смысловой общностью (например, ветер веет). «Звуковая гамма»