

Л.С. АРТЕМЬЕВА

*(Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского,  
г. Нижний Новгород, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Чехов А.П.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,4

## **АРХИТЕКТУАЛЬНОСТЬ ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА 1880-х ГГ. (К ВОПРОСУ О ФУНКЦИЯХ ШЕКСПИРОВСКОЙ «ПАМЯТИ ЖАНРА»)**

**Аннотация.** Проведенное нами исследование показало, что различные формы интертекстуальности чеховской прозы (цитаты, аллюзии, реминисценции), отсылающие читателя к прецедентным текстам трагедий Шекспира, выполняют важную роль в расширении смысла текста, в организации повествования, которое ориентировано на драматургический модус – комедийный или трагедийный.

**Ключевые слова:** Чехов, Шекспир, память жанра, архитектуальность, «Калхас», «Лебединая песня».

В филологии изучение межтекстовых связей имеет давнюю традицию, представленную рецептивной эстетикой (Яусс, Изер), типологическим подходом (Веселовский, Жирмунский, Конрад), теорией диалога Бахтина, теорией интертекстуальности (Кристева, Женнет, Фатеева, Кузьмина и др.) и деконструктивистскими исследованиями (Барт, Деррида, Эко и др.). Каждый из названных подходов к изучению форм, функций и способов включения «чужого» слова в текст отражает важнейшие этапы истории литературоведения и лингвистики, фиксирует особенности литературного процесса той или иной эпохи. Одной из наиболее востребованных в теоретическом плане идей является классификация интертекстуальных связей, предложенная Женнетом. Как любая классификация, она отражала уровень теоретических исследований эпохи постмодернизма, однако введенные Женнетом термины интертекстуальность, метатекстуальность, паратекстуальность, транстекстуальность, архитектуальность довольно широко используются и при анализе явлений русской культуры XIX – второй половины XX века [Фатеева 2007].

Изучение генетических связей текстов на уровне жанра позволяет использовать термин архитектуальность в применении к исследованиям, цель которых – выявить «отношение, которое данный конкретный текст поддерживает с родовой категорией, к которой он принадлежит» [Пьеге-Гро 2008: 54]. В самом общем смысле архитектуальность понимается как «жанровая связь текстов» [Фатеева 2007: 121].

Согласно Женнету, это «соотношение текста со своим архитекткстом» [Женнет 1998: 470], это «та связь, посредством которой текст включается в различные типы дискурса» [Женнет 1998: 470]. Речь идет о жанрах и их детерминантах (тематических, модальных, формальных). Подобный «диалог жанров», ведущий, в том числе, к эволюции жанровой системы, согласно теоретикам архитектсуальности, «составляет сущность межтекстовой коммуникации» [Илунина 2006: 86]. Олизько определяет архитектсуальность как средство «установления в отдельном тексте множества характеристик, отражающих парадигматические отклонения текста или его частей с тем или иным прецедентным жанром» [Олизько 2009: 23].

Проявлением архитектсуальности Женнет считал также смешение жанров или пренебрежение жанровым каноном, что позволяет использовать методику исследования архитектсуальности и в изучении явлений классической литературы, когда само понятие жанра остается еще в довольно «сильной» позиции, несмотря на то, что процесс разрушения старой жанровой системы к концу XIX века приобретает интенсивный характер.

Мы понимаем архитектсуальность как жанровую трансформацию текста под влиянием его претекста. Исследование функций шекспировских цитат, аллюзий, реминисценций в прозе Чехова позволяет выдвинуть гипотезу о том, что в 1880-е годы, в период становления творческого метода писателя, архитектсуальность его прозы представляла собой «сложную систему средств и способов понимающего овладения и завершения действительности» [Бахтин 2000: 310]. Шекспировские цитаты, аллюзии и реминисценции, проявляющиеся на идейно-тематическом, мотивном, образном уровнях произведений Чехова вводят элементы структуры шекспировских трагедий в архитектонику чеховского повествования, тем самым трансформируя ее. Шекспировский текст становится одним из важнейших способов оформления Чеховым собственного художественного целого. Исследование шекспировской «памяти жанра», «драматизирующей» его прозу, позволяет проследить путь от Чехова-прозаика к Чехову-драматургу.

Функции «драматизации» чеховского повествования шекспировской «памятью жанра» особенно наглядны при обращении к так называемым «театральным» рассказам Чехова («Барон», «Юбилей», «После бенефиса»). Ярким примером драматизации эпической формы является рассказ «Калхас» (1886), позднее переделанный автором в одноактную пьесу «Лебедина песня» (1887).

Основной, эпический сюжет и рассказа, и пьесы – пробуждение старого комика Светловидова в пустом театре после празднования

своего бенефиса. Очутившись один в непривычной обстановке ночного театра, комик переживает кризис, переосмысляя прожитые годы: ему жаль напрасно ушедшей жизни и несбывшийся любви, принесенных в жертву театру и публике.

Однако конфликт в рассказе и в пьесе представлен по-разному. В рассказе он не выражен явно, поскольку переживания героя даны опосредованно: они растворены в авторском описании. Прямое высказывание самого персонажа связано с его биографией, представленной в виде воспоминаний. Внутренний конфликт героя вырисовывается на границах сюжетной линии прошлого героя и мотивного комплекса, пронизывающего авторское повествование. Мотив тоски, страха и одиночества сопровождает появление перед читателем старого комика. Оставшись один на один с преображенным ночью театром, он остро чувствует свое одиночество («Все в восторге были, но ни один не разбудил пьяного старика и не свез его домой» [Чехов 1976: 392]), и тем страшнее кажется ему «черная яма» зрительской ложи, олицетворяющая роковой порог, на краю которого он находится. Образ «ямы, бездны» воплощает пугающее, неизвестное: «Вся же зрительная зала представлялась черной, бездонной ямой, зияющей пастью, из которой глядела холодная, суровая тьма»– и связан с лейтмотивом смерти: «Обыкновенно скромная и уютная, теперь, ночью, казалась она [зрительная зала – Л. А.] безгранично глубокой, пустынной, как могила, и бездушная» [Чехов 1976: 390].

Эти мотивы связаны еще с одним, характерным для творчества Чехова, – мотивом мнимой встречи с потусторонним: «Ветерки, как духи, свободно гуляли по сцене, толкались друг с другом, кружились и играли с пламенем свечи» [Чехов 1976: 390]. Разыгравшееся воображение комика дорисовывает картину: «...вдруг он вскочил и уставил неподвижный взгляд в потемки <...>. В одной из литерных лож стояла белая человеческая фигура» [Чехов 1976: 391], впоследствии оказавшаяся суфлером. Соединяя воедино эти три мотива, автор подводит читателя к кульминации внутреннего конфликта героя, раскрывающегося в его воспоминаниях. «Встреча» с «духом» преображает комика и меняет его восприятие действительности. Осознав, что «черная яма» театра «съела [у него – Л.А.] 35 лет жизни», прозревший Калхас больше не боится ее, но бросает ей вызов и «грозит кулаками». Но даже когда он забывается и «говорит с жаром», авторский голос напоминает, что единственным зрителем этой «странной, необычайной сцены, подобной которой не знал ни один театр на свете», остается «бездушная, черная яма» [Чехов 1976: 393]. Спровоцированный пародийной ситуацией появления мнимого призрака-суфлера, поддержанной ав-

торскими ремарками, внутренний конфликт героя не находит разрешения. Общий тон повествования указывает на эту драму маленького, обычного человека, но не дает ей воплотиться в полной мере.

В драматическом этюде «Лебединая песня» рассказ ведется от лица героя, который становится одновременно актером, режиссером и зрителем разворачивающихся событий. Теперь его реплики включают собственно рассказ-воспоминание, цитаты, авторские ремарки, описание декораций.

Композиционно пьеса делится на две части: эпическую, включающую в себя сюжет предшествующего рассказа, и драматическую, представленную цитатами из произведений Пушкина, Шекспира, Грибоедова. Первая часть остается практически без изменений, однако мотивы страха, смерти, встречи с потусторонним, игравшие важную роль в повествовании, исчезают. Их роль передана интертекстуальным элементам, архитектуральным по своей функции. Это цитаты из пьес, в которых когда-то играл Светловидов. На уровне сюжета цитация мотивирована психологически достоверно: профессиональными амбициями и ссылкой на факт личной биографии, так как любовь когда-то была принесена им в жертву театру. Общей семей для всех цитат оказывается содержащийся в них тот компонент смысла, который передает нежелание персонажа быть игрушкой в чьих-то руках. Таким образом, не меняя внешне сюжетную ситуацию, Чехов усиливает впечатление от эмоционального состояния героя. Однако, произносимые и претворяемые в жизнь игрой актера, цитаты генерируют новый смысл на стыке эпического, чеховского, и драматического, шекспировского, текстов.

Каждая из цитат последовательно раскрывает внутренний конфликт персонажа и позволяет проследить его эволюцию. Обращаясь к тексту пушкинского «Бориса Годунова» («Тень Грозного меня усыновила / Димитрием из гроба нарекла...» [Чехов 1978: 212]) и наделяя себя правом престола, комик обращается в Лира («Злись, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!...» [Чехов 1978: 212-213] («*Lear*: Blow, winds, and crack your cheeks! Rage! Blow!...» III, 2 [Shakespeare 2007: 903])). Трагедия Лира – это трагедия Всякого Человека [Пинский 1971]: он достоин своих привилегий уже потому, что он человек, отец, король, и именно потому он так тяжело переживает предательство дочерей. Также персонаж чеховского этюда не может простить миру то, что он разделен на актеров и публику и что первым отказано в праве быть среди вторых. Оба героя преданы тем, ради чего пожертвовали всем. Подобно Лиру, прозревшему во время бури, Светловидов в своем хмельном задоре очнулся от прежней жизни, пережив, как подлинно трагический

герой, катарсис.

Прозрения короля Лира становится *знанием* Гамлета, с помощью «мышеловки» подтвердившего слова Призрака и отказывающегося быть флейтой в руках придворных Гильденстерна и Розенкранца («Ах, вот и флейтчики! Поддай мне твою флейту!..» [Чехов 1978: 213] («*Hamlet*: O, the recorders: let me see one...») III, 2 [Shakespeare 2007: 693])). Чеховский актер, будто Гамлет, организует свою «пьесу», состоящую из различных цитат, но, в отличие от шекспировского персонажа, не преуспевает в этом. Если приобретенное знание освобождает принца от необходимости притворяться безумцем, то игра чеховского комика и есть безумие: он путается в словах и ролях, не в состоянии выдержать до конца ни одну из них. «Знание» Светловидова тонет в лицедействе, и его сходство с трагическими героями оказывается мнимым. Трагические интонации монологов и диалогов воспринимаются как пародия на истинный пафос: в конце драматического этюда Светловидов сам исполняет роль публики. На это указывают ремарки, сопровождающие его выступления. Обращаясь к себе, он кричит: «Браво! Бис! Браво!» [Чехов 1978: 213].

Продолжая хвалить себя, комик постепенно теряет уверенность: «В серьезных пьесах гожусь только в свиту Фортинбраса...» [Чехов 1978: 214]. Прощаясь с былой славой, он цитирует отрывок из «Отелло»: «Прости, покой, прости, мое довольство!..» [Чехов 1978: 214-215] («*Othello*: ... Farewell the tranquil mind! Farewell content!..») III, 3 [Shakespeare 2007: 838]). Ситуация, в которой Отелло произносит этот монолог, перекликается с юностью Светловидова, то есть отвечает биографической мотивировке ввода цитаты. Однако чеховский персонаж не замечает этого и читает его с грустью, действительно прощаясь с ушедшей славой, молодостью, театром. Настоящее чувство героя проявляется в тот момент, когда внутренне он окончательно перестает совпадать с выбранной им ролью: Отелло Шекспира, узнав «правду» о предательстве Дездемоны, прощается с былым спокойным состоянием духа, былой уверенностью, тогда как герой Чехова прощается именно со страстью, способностью к сопереживанию роли. Воспоминание, послужившее поводом к изначальному развитию конфликта, отходит на второй план. «Спета песня», и этой цитатой завершается лебединая песня Светловидова.

Однако это серьезное, трагедийное мироощущение персонажа, отчетливо проявляющееся на границах пересечения шекспировских и чеховских текстов, включено в рамку пародийного, смехового, комического. Это связано с неспособностью персонажа до конца воплотить избранные им трагические роли, что постоянно подчеркивается автор-

скими ремарками и торопливостью самого комика, он перескакивает с трагедии на трагедию, обрывая себя на полуслове. Даже свое «выступление» он завершает словами из *комедии* Грибоедова («Вон из Москвы! Сюда я больше не езду <...> Карету мне, карету!» [Чехов 1978: 215]), которые усиливают формальную мотивировку цитирования и отдвигают внутренний конфликт персонажа на задний план, тем самым обрывая его и подчеркивая то, что прозрение героя было временным, а его онтологический статус не изменился.

Сопоставительный анализ рассказа и драматического этюда как его сюжетного варианта показал, что драматическая «память жанра», обозначенная как системное включение цитат из шекспировских трагедий в повествование, изменяет не только его структуру, но и сам тип конфликта. Драматический вариант рассказа протекает в системе речи персонажа, и авторская позиция, до этого выраженная прямо, теперь «растворена» в системе монологов и диалогов. Шекспировская память жанра апеллирует к культурной памяти читателя-зрителя и позволяет ему увидеть действие в его совокупности и завершенности, а «трагедию» маленького, *всякого* человека, более очевидной.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Барт Р. S/Z*. М. : Академический проект, 2009.

*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4 изд.. М. : Сов. Россия, 1979.

*Бахтин М.М.* (под маской) Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М. : Лабиринт, 2000.

*Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. 2 изд., испр. М. : Едиториал УРСС, 2004.

*Женет Ж.* Фигуры : в 2 т. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

*Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л. : Наука, 1978.

*Илунина А.А.* Архитекстуальность романа Роберта Ная «Странствие «Судьбы» // Вестник ВГУ. Серия «Филология. Журналистика». Воронеж, 2006. №2. С. 86-90.

*Конрад Н.И.* Избранные труды: литература и театр. М. : Наука, 1978.

*Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М. : ИГ «Прогресс», 2000. С. 427-457.

*Кузьмина Н.А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка : Монография. Екатеринбург ; Омск : Изд-во Урал. ун-та, Омск. гос. ун-та, 1999.

*Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб. : Искусство – СПб, 2010.

*Олизько Н.С.* Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмо-

дернистском художественном дискурсе: авторефер. дис. ... докт. филол. наук. Челябинск, 2009.

*Линский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М. : Худож. лит., 1971.

*Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М. : Изд-во ЛКИ, 2008.

*Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М. : КомКнига, 2007.

*Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1976. Т. 5. Соч.

*Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб. : Симпозиум, 2005.

*Яусс Х.Р.* К проблеме диалогического понимания. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article\\_full.php?aid=1228](http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1228) (дата последнего обращения 13.03.2014).

*Shakespeare W.* The Complete Works of William Shakespeare. Wordsworth Library Collection, 2007.