

С. Я. СЕНДЕРОВИЧ

ФИГУРА
СОКРЫТИЯ

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ

Том 2

О прозе и драме



С. Я. СЕНДЕРОВИЧ

ФИГУРА СОКРЫТИЯ

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ

Том 2

О прозе и драме



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2012

УДК 811.161.1

ББК 81.031

С 31

Сендерович С. Я.

С 31 **Фигура сокрытия: Избранные работы. Том 2: О прозе и драме.** — М.: Языки славянских культур, 2012. — 600 с., ил.

ISBN 8-978-9551-0578-9

В этом издании собраны работы профессора русской литературы и средневековых исследований Корнельского университета (г. Итака, штат Нью-Йорк), посвященные прояснению отдельных текстов, особых аспектов целых корпусов творчества некоторых писателей и некоторых разрезов истории русской литературы и культуры. Разнообразие аналитических задач в этих работах связано единой установкой: явления любого уровня рассматриваются в их индивидуальном своеобразии, так что каждое из них требует изыскания соответствующего подхода, который не может быть задан априори. Тем не менее в работах проступают некоторые устойчивые аналитические мотивы; среди них выделяется *фигура сокрытия*, понятие, обозначающее многоликую функционально-смысловую формацию, посредством которой литературные высказывания обретают интенсивность и глубину.

ББК 81.031

*В оформлении переплета и на стр. 9 и 312 использованы рисунки
Александра Рихтера*

Савелий Яковлевич Сендерович

ФИГУРА СОКРЫТИЯ

Избранные работы

Том 2: О прозе и драме

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 20.06.2012. Формат 70×100 1/16. Бумага офсетная № 1,
печать офсетная, гарнитура Таймс. Усл. п. л. 48,37. Тираж 800. Заказ №

Издательство «Языки славянских культур». № государственной регистрации 1037789030641.

Phone: 959-52-60 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com Site: <http://www.lrc-press.ru>

ISBN 8-978-9551-0578-9

© Савелий Сендерович, 2012

© Александр Рихтер, 2012

© Языки славянских культур, 2012

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧЕХОВ — С ГЛАЗУ НА ГЛАЗ	7
Введение	9
Часть 1. На пути	31
Часть 2. Поле битвы	103
Часть 3. Битва со змеем	163
Заключение	312
МАЛЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ	341
Рассказ Чехова «Тина»: Опыт чтения вглубь	342
«Вишневый сад» — последняя шутка Чехова	386
Шестов — Чехов, Чехов — Шестов	420
Доктор Живаго и Георгий Победоносец	444
Пушкин в «Даре» Набокова	493
Сок трех апельсинов. Набоков и петербургский театральный авангард	
* Совместно с Е. М. Шварц *	533
Выходные данные первых редакций работ, включенных во 2-ой том	600

Материалом — но не целью — этого исследования является обнаруженный мною факт одержимости Антона Павловича Чехова образом св. Георгия Победоносца. Факт этот настолько интересен сам по себе, что уже его простая демонстрация достойна внимания. Георгиевский мотив полнозначно отражен более, чем в дюжине чеховских текстов, и еще большее количество текстов включает в себе частичные его проекции, которые всё же взывают к полному образу, и такая представленность в намеке только повышает его значимость. В общей сложности речь идет о трех десятках произведений, среди них многие относятся к числу наиболее известных. Во всех этих случаях мотив св. Георгия вносит смысловое измерение, осложняющее эти тексты, добавляющее к более или менее очевидным смысловым планам, обращенным к реальности, план символический, так что смысл повествования в целом получает особое освещение, преобразующее его зачастую довольно радикально.

Осложненность, неоднозначность текста, наличие неочевидного смыслового плана плохо согласуется с популярным представлением (в том числе среди специалистов) о Чехове как писателе ясного, и позитивного, и реалистического склада ума, сдержанном, далеком от символического мышления с его иррациональной аурой. Творчество Чехова, действительно, энциклопедия русской жизни. Но и нечто гораздо большее.

За столетие популярности дома и в мире Чехов заплатил тем, что понимание его даже и не стало проблемой. Само собой разумеется: если писатель ценим всеми, значит он говорит на общепонятном языке. — Ничего не может быть дальше от истины. Чехов, как он отразился в сознании своих читателей, особенно пишущих, — это разбитое зеркало, в котором всякий находит крохотный осколок, вмещающий его собственное отражение, и считает это Чеховым. Но Чехов не больше зеркало, чем глубокий омут в тихую погоду.

Читатель не виноват. Чехов сам немало сделал для поддержания читательской близорукости. Игра с читательской установкой — одно из важнейших чеховских искусств. В этом отношении он совершенствовался в течение всей своей творческой жизни. В этом не было коварства; это было выражение постоянного мысленного кон-

такта с читателем, который не складывался. Непонимание современников мучило писателя; он должен был как-то с этим справиться и с тех пор, как утвердился в мысли, что его совсем не понимают, даже друзья, даже те, кто им восхищается, читательская близорукость стала его душегрейкой. Он прятался в ней, как прячется в тумане известная поэтическая местность, когда в ней не видать ни зги. Она успокаивала его неврастению. (— Это о ком? о тишайшем, уравновешеннейшем Антоне Павловиче, докторе Чехове?!) Самое же замечательное то, что расчет на читательскую неспособность читать защищал его и от самого себя, от того самоконтроля, к которому прибегает всякий, кто находится на виду, как популярный писатель, — позволял ему дать волю глубинным душевным источникам пробиваться в его творчество. Препятствие в общении с читателем стало трамплином, условием особого взлета в его искусстве. Художнику все впрок.

Винить кого-либо в непонимании Чехова нет смысла: большой писатель требует времени и расстояния, он заходит дальше привычек и способностей своих современников и ближайших потомков. Чтобы научиться его читать, требуется время.

Большого писателя нужно читать на его собственных условиях. Для этого нужно освободиться от предрассудков, накопившихся за сто лет. Попробуем этому поучиться. Такое ученичество и является главной целью этого исследования. Это опыт ученичества в чтении Чехова на его собственном языке.

Сказать, что Чехова не понимали, пожалуй, даже недостаточно. В течение столетия Чехов был самым непонимаемым русским писателем. И, парадоксальным образом, непонимаем он был именно как писатель русский. Его просто никогда не умели читать. Критическая литература о Чехове, накопившаяся за столетие, только то и делала, что отдаляла его от читателя. Читать Чехова нужно учиться заново. В виду этой задачи прослеживаемый мною мотив Георгия Победоносца у Чехова — не цель этой работы, а повод для нового прочтения некоторого количества его текстов на его собственном языке. Самый мотив и открылся мне в процессе обучения языку Чехова, в поисках оптического фокуса, соответствующего характеру его письма, в опыте приспособления зрения к его поэтическому слову и миру.

Кстати, как сочетаются поэтическое слово и художественный мир?

Совсем неосновательно думать, что большого писателя можно читать — без всяких специальных навыков. Это возможно не более, чем чтение трудов по высшей математике без специальной подготовки и без знания основоположений данной её отрасли. Разумеется, популярный предрассудок этого положения не приемлет: ведь литература обращена к каждому человеку, а не к специалисту! Совершенно справедливое возражение; художественная литература — институт демократический: что ни человек, то голос. Но и демократия работает успешно до тех пор, пока эти голоса следуют за сведущими и понимающими; как только решения принадлежат механическому большинству голосов, мудрость оказывается изгнанной, а демократия может стать худшей формой тирании — безликой. Математика также не требует священства и освящения — она тоже открыта каждому. Одно различие между математикой и художественной литературой высокого уровня заключается в том, что первая четко формулирует правила своих игр, а вторая этого не делает и не может делать, оттого что они у нее слишком сложны и непреднамеренны, неоднозначны и непоследовательны, выстроены в самом процессе игры, в значительной мере неосознанны, а самое главное, рассчитаны — в этом их эстетический эффект — на интуитивное постижение в процессе индивидуального интимного общения с текстом, который и в самом деле не требует никакого специального знания для того, чтобы начать знакомство. Только начать. Но с первых же шагов требуется приступить к дисциплинированному самообучению по учебникам текстов данного художника. Мир большого искусства — это заколдованный мир, подобный сказочному: он впускает в себя каждого, кто хочет войти, но он остается недоступным, чуждым и даже просто невидимым для тех, у кого нет бесстрашия и открытости, удачи и чудесной помощи.

А еще есть такое элементарное условие, как литературная искушенность — элементарное, но тоже не простое. В самом общем виде, захватывающем каждого читателя, парадокс литературной искушенности заключается в том, что мы не можем понять индивидуальный, своеобразный художественный язык данного автора, не зная множества других языков других авторов, не будучи литературными полиглотами; и все-таки знание, даже хорошее, других

авторов не дает гарантии для понимания данного писателя. Каждый музыкант знает, что для того, чтобы лучше играть Моцарта, нужно играть и других, кроме него, — потому что есть у него стороны, которые лучше проявляются через Джезуальдо и Баха, Шуберта и Шопена, а может быть, и Прокофьева. Но нужна при этом специальная настройка на Моцарта, которая другими источниками не будет пробуждена. Чтение глубокого писателя в чем-то подобно музыкальному исполнению.

Впрочем, всякая параллель хороша только на минуту. Я не намерен «исполнить» Чехова в некотором образцовом смысле; моя задача совсем другая: я хочу указать на разбросанные в его партитурах ключи, необходимые для настройки наших исполнительных усилий на его тональности, без чего не избежать фальши. Или, чтобы не быть привязанным к однобокой аналогии, перейдем к сравнению другого рода: задача заключается в том, чтобы восстановить по приметам, разбросанным в текстах — особую чеховскую перспективу, в которой каждому предоставляется возможность самому двигаться в независимо избранном направлении. Эта задача представляется мне более основательной, трудной и либеральной, нежели прямая интерпретация текстов, которой я буду заниматься. Всякое рассмотрение текста выливается в интерпретацию — толкую тексты и я (иногда подробно, иногда лишь в виде краткого комментария), но я попытаюсь вести толкование так, чтобы четко обозначены были условия моего чтения, чтобы читатель мог сознательно проложить свой собственный путь и читать текст по-своему, иначе и, быть может, лучше того, что я ему предлагаю. Такой представляется мне практическая ценность начертанной мною перспективы. Искусство чтения Чехова не ограничивается опытом предлагаемых мною интерпретаций, но и общая методологическая перспектива этого исследования крупнее той, что непосредственно связана ограниченной темой, которую я прослеживаю. Внимательное рассмотрение выбранного мотива имеет смысл сам по себе, но это в еще большей мере предлог для наброска дисциплины чтения Чехова.

Скептический читатель вправе счесть, что автор этой книги «перечитал» некоторые тексты, вычитал в них больше, чем там есть на самом деле. Это не беда — нет осмысленного чтения без внесения субъективных моментов, да и отделить чтение от разрешающей

силы индивидуального зрения вряд ли возможно. Иной читатель найдет, наоборот, чеховские тексты недочитанными у меня. С ним я соглашусь охотнее и скажу только, что и не стремился к исчерпывающему чтению. Мне важно другое — открыть возможность читать Чехова заново, на его собственных условиях.

Итак, исследование это посвящено не только и не столько демонстрации факта одержимости Чехова одним образом, сколько опыту свежего прочтения писателя — как по характеру чтения, так и по его результатам, по пониманию его текстов и в конечном счете — писателя, стоящего за текстами. Мы будем читать Чехова как творческую личность, как создателя особого мира со своими собственными законами, как явление единственное в своем роде. Если вкратце определить методологическую позицию этой книги в целом, то ее следует определить как исследование в области феноменологии творчества.

В этом исследовании, во-первых, перед нами предстанет неведомый доселе Чехов, русский писатель, укорененный в русской народной религиозной традиции, так глубоко чувствовавший атмосферу русской народной культуры и язык русского популярного сознания, что он внес в литературу новое качество — русское в такой мере, какой до него не было. От Ломоносова до Толстого вся русская литература нового времени была лишь русскоязычной ветвью западноевропейской литературы на русские темы. У Некрасова и Достоевского есть важное знание русского народного сознания, ими описаны интересные его феномены. Достоевскому принадлежат драматические проникновения в их внутренние противоречия, а Некрасовым озвучен народный язык. Но взгляд Некрасова предопределен народнической идеализацией, а трактовка сознания русского человека у Достоевского растворяется в умозрительном, универсальном поле морально-психологического самопознания. Только у Лескова и еще глубже у Чехова русское популярное сознание уже не столько средство идеологических построений, сколько стихия существования, материя выражения, воздух дыхания.

Во-вторых, укорененность в русской народной религиозной традиции у Чехова не означает поглощенность ею, подчинение ей, слугение ей. У Чехова есть дистанция и неподкупное собственное

видение, не отождествление, а проникновенное понимание и своеобразное независимое воплощение. Тексты Чехова проникнуты религиозной культурой христианства, мотивами, образами и парадигмами сознания, пришедшими из Библии, православной литургии и популярного русского религиозного обихода. Только ошибочно было бы читать эти элементы как темы прямого высказывания — нужно понять их специальные функции в чеховском мире.

На этом пути нам открывается глубочайший знаток и философ русской популярной культуры и русской культурной истории, сказавший некое важное слово о них. Достоевский справедливо пользуется репутацией провидца — он и в самом деле усмотрел (как верно определил Николай Бердяев в «Духах русской революции») бесов русской революции. Наблюдательность Достоевского относится к области социальных идеологий, к столкновению западных парадигм мышления с русской жизнью. Чехов различает символы русской популярной культуры, повелительно владеющие русским массовым сознанием безотносительно к чему-либо, в их своеобразном внутреннем строе. Он подходит к ним не с точки зрения готовых философских категорий и концепций, а стремится увидеть их в контексте модальностей их собственного существования, подслушать их собственный язык и смысл. Чехов был великим *мастером слышания двусмысленностей живого языка культуры*. Язык культуры не выбирают, он задан, а живая языковая стихия представляет собой поле битвы, на котором *либо язык манипулирует людьми, либо люди манипулируют языком*, в результате чего *по отношению к языку культуры люди являются либо его жертвами, либо эксплуататорами*. Это особый тип усмотрения. В этой связи на страницах этого исследования возникает представление о Чехове как особом типе писателя.

В-третьих, мы обнаруживаем, что автор сотен разнообразных, пестрых, по его собственному слову, рассказов, писавший, по собственному признанию, о чем угодно, и, воистину, едва ли не обо всем, на самом деле — незаметно для читателей — возвращался к одним и тем же образам и мотивам во множестве не похожих друг на друга произведений. Появление вновь и вновь некоторых мотивов выдает некоторую озабоченность. Внимание к этим повторяющимся мотивам требует вникнуть в их внутренний смысл и дает представление о глубокой внутренней связности произведений пи-

сателя, проходящей на нетематическом и неочевидном уровне. Мы будем заниматься двумя сопряженными задачами: а) рассматривать чеховское умение открывать и представлять индивидуальные феномены жизни в их уникальности и б) разворачивать панораму некоторого пласта чеховского творчества в качестве области внутренне цельного, последовательного мира.¹

В-четвертых, новый и конкретный смысл приобретает понятие чеховской глубины: творчество Чехова обнаруживает неочевидный, неповерхностный, то есть второй, глубинный смысловой план, в котором происходят, быть может, важнейшие события его поэтического мира. Это качество стало открываться совсем недавно. Небольшая группа новых исследователей (чьи представительные работы собраны в книге: Сендерович С. 1987) стала обращать внимание на аллюзии, подтексты, скрытые смысловые планы у Чехова как решающие обстоятельства его понимания. Среди этих работ предлагаемая отличается тем, что реконструирует в текстах Чехова *одну из устойчивых образных формул русского популярного религиозного сознания*, выясняет условия, на которых она функционирует, и вносимые ею смыслы. Под образной, или, точнее, эйдетической, формулой я понимаю слитность некоторого смыслового комплекса с определенным визуальным образом, имеющим общеизвестный в данной культуре характер. Соответственно, и в языке этого исследования постоянные пересечения *языковой и визуальной терминологии* возникают не произвольно — двойственность смысловой модальности, в которой мы будем находиться, нередуцируема.

Некоторые эйдетические формулы, по мнению данного исследователя, играют активную творческую, смыслостроительную, опорную роль в русском популярном сознании. Они активно определяют среду своего обитания и могут быть названы *радикалами культуры*. Пользуясь ими *Чехов говорит на языке русской популярной культуры*, религиозной в своей смысловой основе, но *не как ее выразитель, а разыгрывая перед нами драмы употребления языка русской популярной культуры*, функции этого языка, его осуществляемые и неосуществимые потенциалы и аберрации в жизни.

¹ Первый опыт такого чтения Чехова принадлежит Марене Сендерович (Сендерович М. 1981 и 1987b).

В-пятых, чтение открывающегося нам таким образом Чехова требует обновления самого искусства чтения его текстов, следовательно, нового понимания характера его текстов и, в конечном счете, нового представления о его поэтике, о его поэтическом языке и его «грамматике». При этом нужно восстановить *специальную настройку глаза*, соответствующую текстуре чеховского письма, совсем иную, чем привычная естественная настройка.

В-шестых, наша перспектива уходит вглубь, в личную психологию автора, открывает нам знаменитого бытописателя в качестве лирического поэта. Я употребляю понятие *лирический* не в банальном и сентиментальном смысле «поэтичности», «лиричности» и «задушевности», а в фундаментальном смысле, в каком это понятие относится к Горацию и Данте, Гете и Кольриджу, Пушкину и Блоку, — лирический поэт является выразителем своего внутреннего, интимного, потаенного. Предлагаемая перспектива приоткрывает тайные регионы внутренней жизни писателя, включая области, скрывавшиеся от собственного осознания художника. Делается это совсем не ради разоблачения интимной стороны жизни писателя, а потому что *Чехов* — поэт, и, как поэтам свойственно, *занят выражением своей внутренней*, по слову В. А. Жуковского. Речь, т.о., идет о писателе как он выразился в текстах, о личности писателя как инстанции его творчества.

В-седьмых, перед нами открывается редкая возможность увидеть глубокое единство Чехова-писателя и Чехова-человека, творчества и личности, поэтики и психологии.

Уместны ли две последние задачи?

Понять литературную речь без направленности нашего сознания на говорящего и нельзя, и неинтересно. Даже в философских диалогах мы полнее понимаем речи каждого участника, когда представляем себе персонажи. Это знал Платон, у которого столкновения идей неотделимы от столкновения личностей, так что мы следим не только за драмой идей, но и за характерами, которые стоят за высказываниями — за всяким сказанным проглядывает намерение и лицо. Речь идет о личности художника именно как художника, или, что то же, о глубине его творчества как личного высказывания, выражения.

Здесь возникает опасный момент. Рассматривать личность художника нужно с осторожностью. Я не намерен интерпретировать

личность Чехова, но прояснять художественную речь как высказывание личное имеет смысл. Углубляясь в произведение искусства как явление выразительное, неизбежно прикасаешься к тем излюбленным своеобразным смыслопорождающим актам, которые характеризуют мышление автора. Характерные акты, ходы мысли стоят не только за художественными высказываниями, но и за внелитературными высказываниями и поведением в жизни. Когда внехудожественные, документальные тексты, относящиеся к жизни писателя — переписка, воспоминания и любые другие прямые свидетельства, — обнаруживают параллели ходам мысли и конфигурациям мотивов, находимых в текстах художественных, тогда возникает возможность понимания *личности и творчества* в их единстве. В этом отношении важна исследовательская дисциплина, позволяющая одни стратегии и запрещающая другие. Документальные данные нередко сосредоточены на выделенном ходе мысли и выразительном акте поведения и в этом отношении дают нам подобия фотоувеличению отдельных деталей сложной картины. Они поэтому способны давать комментарий к характеру мышления автора. Но такой комментарий уместен в строгих рамках, запрещающих делать выводы от личности к произведению, как и от произведения к личности. Разница тонкая, но чрезвычайно важная. Я надеюсь, что в процессе исследования она прояснится и предстанет так, что сможет быть выверена. Второго рода комментарий, который позволяют нам получать биографические документы, — исторический. Для понимания художественного текста не достаточно знания словарных значений слов. Даже для понимания на уровне слов не обойтись без того, что называется реальным комментарием, без конкретных исторических и культурных знаний. Биографические документы дают нам своего рода реальный комментарий, поскольку каждый человек обладает своим жизненным миром, ни чуть не менее важным, чем мир общественный.

Мотив, находящийся в фокусе этого исследования, ставит перед нами вопрос о том, что значит зафиксированность Чехова на данном культурном архетипе. Зафиксированность прежде всего говорит о глубокой личной значимости этого образа, глубина которой достойна внимательного рассмотрения. С другой стороны, поскольку речь идет о мотиве значимом в культуре, с выбранной точки зрения открывается степень укорененности писателя в культуре,

которая позволяет говорить о писателе как выразителе данной культуры. И это совсем не то же самое, что видеть в нем апологета этой культуры. Чехов был ее выразителем в том смысле, что был глубоко в нее погружен, знал изнутри, интимно и был способен эксплицировать на материале имманентного ей языка. Но он был скорее критиком массовой культуры, если под критикой понимать не идеологическое развенчание, а внутреннюю независимость, дистанцию.

Оба аспекта — личный и культурный — в совокупности требуют трехпланового рассмотрения устойчивых символических конфигураций: 1) в текстах автора; 2) в любых документах, свидетельствующих о поведении и работе сознания писателя (как его письма и воспоминания о нем); 3) в культуре, которой он принадлежит. Помимо описания каждого из этих планов, важны также отношения между ними, так что по существу перед нами находится единый спектр планов, на которые расслаивается наша перспектива в виду аналитической задачи.

Несколько слов в общем о характере предлагаемого чтения Чехова. То обстоятельство, что Чехов работал преимущественно в жанре короткого рассказа, имеет прямое отношение к характеру его письма, его языка, смыслу его произведений. От нас это обстоятельство требует специальной фокусировки зрения. Краткость чеховских текстов и компактный стиль его письма идут рука об руку с повышенным удельным весом отдельного слова. В условиях акцентированности лексического уровня текста значимыми становятся семантические отношения лексических единиц поверх грамматико-синтаксических и логико-нарративных связей в тексте. Эти отношения образуются повторными появлениями слов или словосочетаний, их варьированием по форме при сохранении смысла и их устойчивой смежностью в одном и том же стабильном смысловом поле. Лексические единицы, попавшие в сети таких динамических функциональных структур, получают повышенную значимость, и мы будем их называть *лексическими мотивами*. Смысловая опора текста на такие структуры требует настройки читательского зрения на *микроскопический уровень* — на каждое слово и на переключку слов помимо и поверх синтактико-логических и сюжетно-повествовательных связей. Читая увлекательное повествова-

ние, мы вообще легко проходим сквозь текст к смыслу, тут же забывая, какими именно словами события были рассказаны. Но читая Чехова — так обстоит дело и с поэзией — мы не можем отрывать смысл от слова, слово должно постоянно оставаться в поле нашего внимания, поскольку является *событием* не менее важным, чем те, о которых повествуется.

На другом, крупном уровне у Чехова важную роль играют образно-смысловые конфигурации, которые, не являясь прямым содержанием речи, но как бы притаились в тени повествовательных событий. Они возникают как бы позади прямого повествования, образуя второй смысловой план, который уместно определить как символический. Масштаб таких конфигураций определяется тем, что они соразмерны с главными событиями повествования и их присутствие переопределяет весь смысл текста, а в некоторых случаях — целого корпуса текстов. Такие конфигурации крупного масштаба будем называть *макроскопическими мотивами*.

К числу макроскопических мотивов относится образ Георгия Победоносца, которым мы будем заниматься вплотную. Он представляет собой готовый феномен культуры, или устойчивый и наглядный ее мотив. Он обретается в культурной традиции в многообразных формах и модальностях: в текстах, устном народном творчестве, изображениях. И смысловые его функции многообразны, не поддаются единой формулировке, могут быть схвачены лишь в виде спектра. Т.о., культурный мотив представляет собой комплекс своих разнообразных явлений. Доминирующим аспектом в комплексе св. Георгия исторически оказался иконный образ Чуда Георгия о Змии и Девице, представляющий один апокрифический эпизод жития. И когда в дальнейшем пойдет речь о *Георгиевском мотиве*, то будет иметься в виду прежде всего образ Чуда как эмблема, представляющая за все образные и смысловые модальности комплекса.

Культурно заданные образные формулы представлены в литературном тексте не так, как непосредственные предметы о которых идет речь; повествование идет не о них, они лишь косвенно задеты в компонентах лексического уровня, представлены метонимически через отдельные свои характерные детали, которые служат намеками на целое, в лучшем случае они названы как проходные детали. Так как место образных формул в культуре прочно и на виду, для

их актуализации достаточно намеков. В свою очередь, расчет на намек предполагает интимное знакомство с культурой и воссоздает эту интимность.

Т.о., помимо *микроскопической фокусировки зрения* на лексических компонентах текста, при чтении Чехова требуется еще и другая фокусировка — *макроскопическая*, направленная на крупномасштабные конфигурации, как бы витающие над текстом. А так как особенность этих конфигураций заключается в том, что они появляются в различных текстах данного автора, то макроскопическая настройка зрения должна охватывать большие пласты его творчества. Как правило, в корпусе текстов отчетливее открывается общий для них второй, символический смысловой план позади плана прямого описания.

На пути прояснения лексических мотивов и символических комплексов в творчестве Чехова представление о его художественном, или поэтическом, мире впервые начинает обрисовываться в имманентных категориях, тех самых, в которых живут чеховские смыслы в его текстах. Распространенные попытки описать поэтический мир писателя в заранее готовых, привнесенных извне общих категориях описания мира и сознания, таких, как пространство и время и т.п., могут быть успешны не более, чем попытки описать музыку в категориях физики или живопись в категориях химии.

Необходимость одновременной двойной фокусировки читательского зрения устанавливается, или облегчается, тем, что между микро- и макроуровнем, между элементарными непосредственными составляющими текста и его вторым, символическим планом существует нерасторжимая функциональная связь: символический план представлен в плане выражения художественного высказывания фрагментарными и элементарными непосредственными составляющими текста, которые маркированы их повторяемостью и варьируемостью и наделены представительной функцией по отношению к некоторой крупной конфигурации, которая интегрируется во втором, символическом плане и обычно доминирует в нем. Артикулированность символических комплексов в рядах повторяющихся лексических мотивов закрепляет их символические функции.

Функции непосредственных лексических мотивов, или микромотивов, ни в коей мере не исчерпываются представительством макромотивов. Лексические мотивы образуют обширную семантическую ткань текста, которая обычно ткется в качестве своего рода центральной нервной системы с некоторой избыточностью. Экономия лексических мотивов вписывает символический макромотив в более обширный интегральный смысл текста. Макромотивы представлены частью микромотивов данного текста, но вся сеть микромотивов находится в интимной перекличке с доминантным макромотивом, распространяет и обогащает его символические функции.

Предлагаемое понимание характера чеховского текста и условий его чтения не является продуктом какой-либо теории — это попытка описать наблюдения многолетнего непосредственного, открытого и вопрошающего общения с Чеховым, результат стремления понять его на его собственных условиях, изложение опыта непредвзятого изучения его языка. Начертанный только что контурный набросок станет отчетливым в процессе дальнейшего конкретного исследования.

* * *

Легенда о св. Георгии проявилась в истории европейской культуры в целом ряде форм: в текстуальной — в качестве разновидностей и вариантов его жития или эпизодов из его жития, литургических чтений и гимнов в его церковном праздновании, похвальных слов (энкомиев), духовных стихов, средневековых романов (romanse), баллад и пьес-мистерий, а также в изобразительной форме — в виде икон, станковой и фресковой живописи, мозаик, скульптур, рельефов, чеканки на монетах, печатях и медалях. К этому добавляются связанные с фигурой этого святого народные поверия, ритуалы, легенды, песни — все то, что составляет фольклор и народный культ. Есть (чуть было не написал «был») также и государственный культ, который состоит в использовании символов религиозного культа в государственных целях и в специальных институтах. Георгиевский комплекс необходимо представлять себе как в его модальном, так и в историческом разнообразии.

Проблема возникает заново во весь рост и в совершенно новых параметрах, когда мы встречаемся с отражениями Георгиевского

комплекса в творчестве автора нового времени. В индивидуальном культурном творчестве нового времени этот комплекс отразился избирательно различными своими гранями; иногда изобразительный мотив сказывается в тексте сильнее, чем текстуальные его спутники, а иногда аллюзия ведет к агиографическим текстам.

Что такое Георгиевский комплекс у Чехова? Какими гранями он у него отразился? Самоочевидна ли его роль? Достаточно ли обнаружить отсылки, аллюзии к нему? Каков их характер, статус, функции? Следующие обобщения вытекают из проделанного исследования.

Образ Георгия Победоносца — это образно-смысловая формация с особыми функциями, выдающийся компонент русского популярного религиозного сознания, поэтому факт, что он играет устойчивую смыслопорождающую роль в творчестве Чехова, не должен быть удивительным. Есть у Чехова и другие аналогичные мотивы, и они будут описаны теми, кто пойдет по этому пути (см., например, шаг в этом направлении: Шербинин 1997).

Высокая смысловая роль Георгиевского комплекса у Чехова, писателя чуткого к народной культуре, не должна бы удивлять, и все же каждая моя попытка обратить внимание на этот факт наталкивалась на недоверие и сопротивление. О чем это говорит? — О том, что привычка читать Чехова на всеобщем языке бытописательства, не на его собственном языке, представляет собой трудно преодолимый предрассудок.

Менее всего Георгиевский комплекс у Чехова вводит развернутую фабулу апокрифа, историю, повествование. Это эйдетическая формула, образ в сочетании со смысловым содержанием, своего рода эмблема, символ. Смысловое ядро комплекса составляет фабула Чуда Георгия о Змии и Девице, и она играет важную роль, только не в плане прямого сообщения, а как бы за сценой, в виде предпосылки, которая присутствует в запаснике нашего культурного сознания и вспыхивает при встрече со ссылками на нее, как бы кратки они ни были. Именно краткость и компактность соответствуют стилю Чехова. Обычно у Чехова нет ни пересказа Георгиевского сюжета, ни описания иконного образа, а имеет место некоторое множество, набор (*set, assemblage, der Satz*) ссылок, очерчивающих в совокупности контуры ядерной ситуации. Иногда этот

набор может быть очень кратким и даже представлен одним именем протагониста; изредка встречается прямое упоминание иконы св. Георгия. Так как за этими ссылками-представителями, ссылками-деталью стоит целая смысловая ситуация, то точнее говорить в этом случае о метонимических представительствах, или индексах в смысле Ч. С. Перса, составляющих некоторый код, посредством которого некоторый контекст, имеющий свое место в культуре, получает представительство в данном тексте. Репрезентированный таким образом контекст является перед нами в игре деталей, как бы выхватываемых бликами света, хаотически прыгающими по некоторой погруженной во тьму мозаике. (Я заимствую этот метапоэтический образ из рассказа Чехова «На пути», где прямо упомянут образ св. Георгия в бликах света, — о чем речь впереди.) Текстуальной реальностью этих символических деталей, или индексов, являются *лексические мотивы*, то есть отдельные слова и словесные сочетания, называющие показательные компоненты Георгиевской темы, и *повествовательные мотивы*, то есть небольшие сегменты текста, сообщающие о некоторых частных действиях и обстоятельствах, представляющих отдельные аспекты Георгиевского сюжета. Иногда чеховские аллюзии обращены не к каноническому сюжету, а к его фольклорным версиям и сказочным родственникам.

Смысловая особенность Георгиевского мотива у Чехова заключается в том, что он вводится не просто как компонент религиозной традиции, взятой в ее памятниках, а как мотив живой *популярной* культуры. Он представляет собой прежде всего активную *формулу русского популярного религиозного сознания*. В популярном религиозном сознании мотивы из истории религии имеют специальную функцию, дающую им актуальность. Они задают историю наперед. Они используются в качестве *типов для понимания, осмысления жизни, для артикуляции речи о ней*. В этом качестве Георгиевский мотив может быть охарактеризован как смысловой тип, образец, *парадигма культурного сознания*, призма, сквозь которую осмысливают жизнь — события или личность.

Георгиевская парадигма у Чехова не может читаться на том же уровне, что и прямые описательные компоненты повествования и прочие носители прямого смысла. Ее функции всегда на особых условиях установлены в смысловой экономии данного контекста. Условия эти могут быть сложны, уникальны, но можно сразу же

указать несколько определяющих соотносительных моментов. К игровым моментам относится речевая ситуация повествования, которая зависит от того, кому принадлежит голос и каков его тон, который может быть серьезным или ироническим. Каковы бы ни были эти условия, они в свою очередь переопределяются другим кардинальным обстоятельством — безусловной принадлежностью Георгиевской парадигмы авторскому сознанию, вызвавшему его к жизни в каждом конкретном случае, то есть принадлежностью к точке зрения, доминирующей в повествовании, сколько бы в ней ни упоминалось частных, геройных точек зрения.

В процессе функционирования Георгиевского образа у Чехова в качестве парадигмы для интерпретации характеров и ситуаций выделяется одно обстоятельство: само имя имеет повышенную значимость по сравнению с любыми другими деталями. Имя здесь является не деталью и даже не наименованием образа, а чем-то бóльшим — семенем образа, его генетической основой, его концентрацией. Такая жизнь имени имеет глубокие корни в библейской традиции, в христианском богословии и в русской фольклорной культуре.

В византийской христианской традиции имя играет важную типологическую роль, является носителем смысла и определителем личности, его носителя. Человек является носителем не имени из семейной традиции, то есть имени, связанного с его биологической родословной, а имени своего святого покровителя. Этим определяется коренное отличие христианского существования: человек переходит из родоплеменной стихии в универсальную и одновременно историческую. Каждый святой представляет собой определенный род человека, но не в биологическом, а в духовном плане — это тип. Имя обозначает причастность человека к данному типу и делает его представителем, участником — полноценным или неполноценным — данного типа. Имя является не столько свойством человека, сколько его меркой. Святой воплощает тот смысл, что заложен в его имени; и получение имени открывает человеку путь приобщения к святому, носителю данного имени, и к типу личности, воплощаемой этим святым. В рукописях о. Павла Флоренского читаем:

Имена распределяются в народном сознании на группы. Если священник дает крещаемому имя преподобного, это обещает ему счастливую жизнь, а если имя мученика,— жизнь сойдет на одно сплошное мучение. Обычно подчеркивание в имени его царственности, нищелюбия и других качеств. Тут сказано «в имени». Да в имени, а не в святом, ибо и святой сам имеет определенный склад своей личности и определенную кривую жизненного пути, как носитель имени своего,— старший брат своим соименникам по всыновлению имени, но — не отец. В житиях, прологах, церковных песнопениях многочисленны указания о ярком выражении святым духовной сущности своего имени. “По имени и житие” — стереотипная формула житий; по имени — житие, а не имя по житию. Имя оценивается Церковью, а за нею — и всем православным народом, как тип, как духовная конкретная норма личностного бытия; как идея; а святой — как наилучший ее выразитель, свое эмпирическое существование сделавший прозрачным так, что через него нам светит благороднейший свет данного имени. И все-таки имя — онтологически первое, а носитель его, хотя бы и святой,— второе <...>. “Достоинно имени пожил еси... Георгие”,— воспевается Святому. Он, значит, ублажается за соответствие жизни своей — своему имени, и, значит, имя признается онтологически честнейшим.

Одна из обычных назидательных тем — о подражании соименным святым и о покровительстве их носящим общее с ними имя. <...> Подобное указание и подобный совет непременно имеют предпосылкою внутреннее единство организации всех носителей известного имени и в том числе — святого, предстоящего нашему созерцанию художественным воплощением именного типа. (Флоренский 1990: 367-368)

Также и о. Сергей Булгаков, подробно реконструировавший философию христианского имени, писал:

Имя есть сила, корень, индивидуального бытия, по отношению к которому носителем, землю или почвой, является именуемый, и для него наименование имеет поэтому фатальный, определяющий характер. Он может удалиться или не удалиться, как носитель своего имени, но все же это будет — плохой или хороший — его именно экземпляр. <...>

Имя во всей его конкретности есть некоторая живая энергия, которая, как и все живое, ощутима внутренней интуицией и может быть лишь выявляема, рассказываема, чувствуема созерцающим. (Булгаков 1953: 158-65)

Такое отношение к имени определяет особую его наполненность смыслом — имя является носителем смысла, ключевым для человеческой жизни. Каждый святой имеет свою историю и свое место в истории. Поэтому носитель его имени вписан в книгу истории, в продолжение Священной Истории.

В этой связи не следует недооценивать те случаи, когда в тексте Чехова ассоциация с мотивом Георгия Победоносцем держится на одном имени. Такое экононое представительство Георгиевского образа в текстах Чехова должна быть понято так, что имя несет в себе достаточный заряд информации. Такая краткость хорошо вписывается в общую компактность чеховского стиля. Если помнить (а недремлющая память является необходимым условием художественного восприятия), что у Чехова тексты с Георгиевским мотивом, представленным одним лишь именем, перемежаются с такими, где мотив представлен целым рядом компонентов и признаков Георгиевского комплекса, то сомнений не должно быть, что имя у Чехова служит сигналом, или ключом.

Чехов пользуется репутацией бытописателя. Этот взгляд обедняет писателя, когда на нем ставится акцент, но он не лишен смысла. Чехов был знатоком русского быта и чутким его наблюдателем. Сквозь материально-этнографическую поверхность быта его проникновенный взгляд различал смысловой характер культуры. Именно культурной осмысленностью бытового контекста ближайшим образом обусловлена повышенная роль имени и в самой русской традиции и в мире Чехова. Наиболее красноречиво об этом говорит русское народное обозначение и, соответственно, осмысление времени — не по цифровому формальному календарю, а по святым, по календарю церковных праздников. Представление о времени по святым наполняет это время обширным культурным смыслом. У чеховских героев события приходятся не на 3 января, а на пророка Малахию, не на 5 февраля, а на мученицу Агафью, не на 17 марта, а на Алексея человека Божия, не на 1 апреля, а на преподобную Марию Египетскую, не на 23 апреля, а на Егорья весеннего

и т.д. и т.п. Жизнь здесь проходит не в отчужденном времени, размеченном абстрактными вехами исчисления, а во времени, которое наполнено конкретным значением, освещено именами, несущими образ и смысл, содержащими отсылки к историческим событиям, символическим историям и народным обычаям. Такое время для художника заключает в себе потенциал художественной функции: уже само по себе, в его цикличности — это цепь сопринадлежащих и возвращающихся, рекуррентных мотивов. А у рассказчика Чехова оно еще превращается в своеобразную канву, циклически замыкающую множества его «пестрых рассказов».

Вот почему имя у Чехова является носителем большого и суггестивного смыслового потенциала.

* * *

Предлагаемое исследование не дает системы доказательств, а лишь серию демонстраций, подчиненных, правда, определенной дисциплине. Художественный текст — не формально сложенная система и не математическое уравнение, и функции его составляющих не могут быть доказаны. Доказательство — понятие из другого контекста. То, что возможно в нашем, — это указать и показать, в данном случае — функции мотива. Разумеется, демонстрация не может дать безусловной очевидности. Очевидность находится в глазу наблюдателя. Каждый, кто не видит того же, что очевидно нам, вправе утверждать, что то, чего он не видит, не существует. Но быть вправе не значит быть правым.

И все же наша демонстрация не будет простым указанием или предъявлением. Она будет разворачиваться в анализе. Анализ требует внимания и терпеливого вхождения в мысленную перспективу того, кто является его объектом, в нашем случае писателя Чехова. Более того, понимание анализа требует вхождения в мысленную перспективу анализирующего, то есть автора этого исследования. Трудность заключается в том, что как писатель, так и предлагающий свое понимание его творчества неизбежно опираются на некоторые неочевидные предпосылки, задающие смысл высказываниям. Долг аналитика эти предпосылки отразить и за художника, и за себя, что я и пытаюсь сделать в предстоящем исследовании и приглашаю читателя к проверке моих предпосылок, кратко из-

ложенных в этом введении, а шире и подробнее выясняемых по ходу работы, и, конечно же, к проверке моего анализа, который будет разворачиваться шаг за шагом. Это исследование рассчитывает на читателя, готового пройти вместе с автором его аналитический путь.

* * *

Книга построена в трех частях:

Часть Первая посвящена одному единственному рассказу Чехова — медленному чтению текста и подробной демонстрации метода исследования в самом процессе его построения. В контексте смысла рассказа, реконструированного из мелких, как бы проходных деталей, на глубине возникнет Георгиевский мотив и выясняются его своеобразные функции, переопределяющие смысл рассказа. Исследование дает представление о чеховском стиле письма, о его поэтике и способах ее систематической экспликации. Подчеркиваю, что способы экспликации не постулированы теоретически, а найдены по месту, разворачиваются на глазах читателя — в соответствии с тут же выясняемой манерой высказывания Чехова. Прделанное в этой части чтение и его результаты нужно постоянно иметь на памяти в процессе дальнейшего чтения, особенно Третьей Части.

Часть Вторая посвящена, во-первых, реконструкции основных следов Георгиевского мотива в истории культурной традиции христианства и Руси *в той мере, в какой они должны были быть известны Чехову*, и, во-вторых, обзору *тех субъективных, чеховских планов значимости*, в которых заданный культурой мотив непременно должен был предстать перед писателем. Тем самым очерчивается смысловое поле, которое было предпосылкой обращения Чехова к Георгиевскому мотиву. Часть эта, т.о., дает исторический комментарий, без которого тексты сами по себе поняты быть не могут. Исторический и в том своеобразном плане, в каком писатель погружен в культурную историю.

Часть Третья, наиболее обширная, предлагает хронологический обзор всех произведений, в которых имеет место Георгиевский мо-

тив, то есть выясняет Георгиевский корпус чеховских текстов. Таким образом демонстрируется нередуцируемое и тем не менее компактное разнообразие функций мотива. Таким образом возникает возможность рассмотреть как отдельные тексты в их неочевидном глубинном смысле, так и характер объединяющего их некоторого очень сильного образно-смыслового поля чеховского творчества. Это сочетание проливает свет на творчество Чехова как особый феномен.