

ся не у власне сюжетному русі (звідси відносно статичний розвиток сюжету). Суттєвим є перш за все розширення різноманітності зображуваного письменником світу, у проживанні життя в часі. Такими же суттєвими є і змінювані враження оповідача, який бачить все нові і нові сцени.

### Література

1. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. — М., 1994.
2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. — Л., 1971.
3. Жданов В. А. От “Анны Карениной” к “Воскресенью”. — М., 1968.
4. Линков В. Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. — К., 1989.
5. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Статьи по типологии культуры. — Тарту, 1973.
6. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М., 1994.
7. Опульская Л. Д. Лев Николаевич Толстой: материалы к биографии с 1886 по 1892 год. — М., 1979.
8. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологическое исследование по фольклору. — М., 1975.
9. Слосарь А. А. Проза А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Опыт жанрово-типологического сопоставления. — К., 1990.
10. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1963-1968. — Т. 3, 1965, Т. 4, 1967, Т. 12, 1968.
11. Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Семидесятые годы. — Л., 1974.
12. Юнг К. Г. Архетип и символ. — М., 1991.

### В. И. Силантьева

#### КОНТРАПУНКТ ЧЕХОВСКИХ ТЕКСТОВ

(к вопросу об истоках симультанной поэтики)

Начну *ab ovo*: с того, что подвигло вновь обратиться к Чехову. А это — знакомство с современными исследованиями в области постмодернизма и особенно культуры авангарда, интерес к которой уже несколько лет определяет направление поисков нашего литературоведения. В этом нет момента предосудительности, т. к. вполне понятно:

— модернизм с его “пост-” течениями многие десятилетия как бы не существовал и, естественно, оставил по себе ностальгическую память;

— любое, и особенно столь значительное явление как названное, должно быть профессионально осмыслено и введено в историю культуры;

— мучителен сам факт осознания: то, что сделано в этой области на Западе (причем на русском материале), нам предстоит еще понять, принять и критически осмыслить.

Но! Мы любим крайности и не умеем быть последовательными. Даже в науке. Способны сделать модой и абсолютизировать то, что нуждается в скрупулезном изучении, сопоставлении и объективной систематизации. Решу сказать: подняв “запретный плод” и вкусив его, сейчас мы пребываем в эйфории первооткрывателей, т. е. абсолютизируем феномен, забыв, что все имеет корни.

Результат — приходится констатировать, что тот же авангард описан в системах семиотики и рецептивной поэтики, которые учитывают как моменты интертекстуальности данного явления, так и факт его индивидуального познания. Конечно, эти методики можно считать удачными, т. к. они органичны для искусства, порвавшего с логикой рациональных умопостроений и сделавшего ставку на “кризис авторитетов”. И все же, отметив безусловные достижения в этой области (представлен визуальный ряд этого наследия, эпистемологическая культура цитирования, симультанная природа организации текстов), мы констатируем явные просчеты историко-культурного свойства: современное литературоведение не учитывает тех “мостов”, которые существуют между элитарными образцами литературы ушедшего века и тем поиском новых нереалистических форм, которым суждено было определять лицо XX-го — века торжествующего индивидуализма и очуждения.

Читаю статью Б. М. Гаспарова “Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте (“Концерт на вокзале)” [1]. Это работа профессионала и талантливого мастера — глубочайшая эрудиция и тонкое чутье формы (в данном случае акмеизма) заставляют признать в авторе большого авторитетного ученого. Стихотворение О. Мандельштама

анализируется в системе семиотических полей, показано существование “текста в тексте” как свойство “больших акмеистов”; более того, анализ Б. М. Гаспарова еще раз подтверждает не раз сказанное З. Г. Минц: “... термины “интертекст”, “интертекстуальность”, “интертекстуальный подход” охватывают значительно более широкий и трудоемкий круг явлений...” [3, 44] — т. е., и за пределами очерченного поля остались еще непрочитанные смыслы. Конечно, речь идет о реминисцентных вкраплениях, но мое внимание остановлено другим. **Чем же?**

Б. М. Гаспаров пишет: “Стихотворение. (“Концерт на вокзале”) представляет собой замечательный образец акмеистической поэтики, редкий по насыщенности разнообразными подтекстами — литературными, иконографическими, историческими, биографическими, музыкальными” [1, 162]. Со словом подтексты увязано авторское цитирование (Тютчева, Лермонтова) и литературные аллюзии, восходящие к именам Блока, Гоголя, Пушкина. Как явление, характерное для всех представителей новых течений XX века, понятие (“подтекст”) вынесено в название статьи.

Тут же вспоминаю многолетние споры, связанные с данным термином в чеховедении. В конце концов, не придя к общему мнению, мы научились обходить этот термин в своих выступлениях и статьях. А ведь подтекст как первый признак контрапунктной композиции у Чехова — феномен этого автора и граница, отделившая литературу “золотого века” от “серебряного”.

Термин вызвал неприятие в первую очередь потому, что выглядел синонимичным понятию “многозначность”. Отсюда достаточно едкая реплика З. С. Паперного, которая в различных источниках была повторена не единожды: “... у каждого подлинно художественного текста есть свой подтекст”. Ведь действительно, идейно-эстетическая емкость произведения, особенно классического, никогда не исчерпывалась буквенно-знаковым его прочтением... Понадобилось время, чтобы понять: в системе чеховского повествования подтекст обозначает не многозначность текста вообще, а, в первую очередь, лирическое настроение, которое увеличивает емкость чеховской прозы и драматургии. Даже определения лирический и рассказ Че-

хова и его же лирическая драма-комедия восходят к четкой фиксации этого факта. Графически данный тип повествования можно представить так:



Все известно: событийный (ситуативный) план повествования Чехова всегда составляли фрагменты быта “среднего человека”. Жизнь чиновников, мелких служащих и учителей словесности никогда не отличалась особой событийностью, исключительностью. Она монотонна изначально. Отсюда — соответствующее течение в тексте, отсюда же — дегероизация, обыденность чеховского персонажа. Но когда появились шедевры (“Студент”, “Скрипка Ротшильда”, “Дама с собачкой”, “Дом с мезонином”, “Архиерей”) и особенно после блистательного прочтения “Чайки” К. С. Станиславским, стало очевидным: эти вещи нельзя воспринимать на информативно-описательном уровне; феномен чеховского текста состоит в сочетании изобразительного с выразительным. Лиризация прозы сопровождается усилением роли и значения настроения, которое и соединяет серый быт текста с Бытием подтекста, подвигает героя осознать ценность каждого мгновения собственного существования, заставляет вопрошать себя и Бога: “Но должна же быть какая-то другая жизнь”?

Настроение подтекста проникает непосредственно в текст благодаря опорным деталям-символам: иногда диссонирующим обыденной логике и разрушающим ее (“тарарабумбия” в “Трех сестрах”; карта Африки в “Дяде Ване”; “звук лопнувшей струны” в “Вишневом саде”); иногда романтически-пересмысленным (“чудесный зонтик” в “Трех годах”; скрипка в рассказе о “Ротшильде” — Якове Бронзе; “дом с мезонином” в судьбах художника и юной Жени); часто многократно изменяющем свое номинативное значение и, естественно, многофункциональным (напомним образы вишневого сада и чайки в одноименных пьесах Чехова). Особую важность приобретает ритмическая организация текста (а где ритм — там и поэзия), в этой связи — продумано совмещение (перебивка) политонических фрагментов, в которых возвышенное,

соседствуя с обыденным по принципу контраста, дает новый эффект. Один пример:

“И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!

— Тпрр! Здорово, Пантелей! Все благополучно?

— Слава богу, Иван Иванович!

— Не видали, ребята, Варламова?

— Нет, не видали” [С. 7, 46-47].

Композиция данного отрывка “подсказывает” для анализа лексику, знакомую нам по статьям филологов-структуралистов. В данном конкретном случае в памяти всплывает слово “монтаж”, который предполагает непрокомментированные сочленения разнородных по стилистике фрагментов. Такая “раскадровка” текста (термин появился под влиянием кинематографа) опирается на ассоциативную образность реципиента, способного самостоятельно восстановить недостающие звенья логического ряда. Описательность, как мы знаем, перестала быть свойством литературы 20 века, уступив место текстам, которые отличает опосредованный психологизм “зияний” логического ряда. Контекстуальность заняла место развернутого, подробного анализа переживаний и страстей. Но, чтоб это случилось, понадобился чеховский принцип “объективного повествования”. В чем его суть?

В 80-е гг. критика упрекала писателя в отсутствии “общей идеи”. Идеологичность и социальность определяли тогда сущность реализма. А Чехов боялся “ловких решений”, не доверял устаревшим доктринам. Позиция вполне объяснима, если учесть, что писатель пришел в литературу в период активного пересмотра “заветов отцов”. Слепое следование отжившим идеалам, естественно, выглядело “зашоренностью”. Предпочтительнее было сказать правду “как она есть” и предоставить читателю сделать вывод из сказанного. Отсюда неоднократно повторенный тезис: “Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам” [П., 4, 54].

Фактически с этим посылом увязано художественно-эстетическое реформаторство Чехова. Писатель явно стоит между классиками и “неоклассиками” — теми художниками нового века, которые воспринимали наследие великих как “подкрепляющий контекст” собственных сочинений. Литературные аллюзии и реминисценции, о которых мы говорим в связи с практикой постмодернистов, рождались здесь в литературе “порогов и преддверий”. Читатель должен был “подверстать” под чеховский текст уже усвоенное и тем самым расширить его границы — смысловые и поэтические. И снова пример.

Напомним, что история любви героев “Дамы с собачкой” учитывает знание толстовской “Анны Карениной”: тот же сюжетный ход (адюльтер — большое чувство); тот же тип официального супружества, не давшего счастья; тот же расцвет душ, соприкоснувшихся с любовью. Естественно, в соответствии со временем изменен социальный статус героев и “подправлен” фабульный мотив. Но — главное — из нового текста изъято “перетекание чувств”, свойственное толстовскому сюжету. Чехову уже достаточно “намекнуть” о ситуации — тут же всплывает “подводная” мотивировка поступков и реплик. “Недостающие элементы”, как видим, восстанавливаются легко.

В этом же ключе реминисцентной поэтики можно рассматривать мотив “тургеневской девушки”, предстоящий в рассказе “Дом с мезонином”. Безусловно, он изначально объясняет нам беду главного героя: художник, понявший лицемерную “узость” Лиды Волчаниновой, не уберет и поэзию Мисюсь, восходившую к обитательницам “дворянских гнезд”. Отсюда — удвоение символа — в конце рассказа не просто свет зеленого абажура рождает тонкое ностальгическое чувство героя, но это светит окошко того самого, утраченного навсегда, “дома с белыми колоннами”, который в предшествующей литературе олицетворял собой особый пласт культуры... По такому же принципу в рассказе “Архиерей” будут осмыслены лесковские “антики”, а в “Анне на шее” — мопассановские чиновники, получавшие награды за “заслуги” особого свойства.

Уместен вопрос: можно ли уловить закономерность превращения ассоциации в аллюзию; усвоив логику существования чеховского подтекста, соотнести эти знания с о-

временным пониманием интертекстуальности? Думаю — нет. В чеховском варианте элементы будущей поэтики предстают в своей конгломеративной сути; писатели, которые придут “вослед”, научатся различать их и предпочтут одно другому, а нам, литературоведам и критикам, придется усвоить: ассоциативный ряд “божественных созвучий” любят символисты, аллюзии предпочитают акмеисты, парафраз, обязательно снижающий звучание первоисточников, часто используют авангардисты. Но важно другое, — чеховский подтекст (именно он) дает нам общее представление о процессах кардинальной перестройки в области прозаических форм. Многие годы исследуя сюжетологию Чехова, Л. М. Дилевич сказал: “Подтекст является в искусстве слова на определенном этапе историко-литературного развития и создается художниками определенного склада. В русской литературе таким художником стал Чехов” [2, 351]. Присоединяясь к мнению ученого, попробуем назвать заглавные моменты новой поэтики. Хотя бы для того, чтобы избежать дальнейшей терминологической путаницы.

Рискну сказать, что подтекст как особый пласт чеховской системы предопределил резкое разграничение фабулы и сюжета. В чеховское время фабула еще сохраняла за собой право представить читателю “совокупность событий, о которых сообщается в произведении” [14, 137]. Но если какое-то время назад фабульное действие претендовало на близость сюжетному, то с Чехова начались их абсолютные несхождения (естественно, исключая стилизации архаических форм).

Фабула оперирует линейным временем-пространством: поехали-приехали (“Почта”); увидел — женился — остыл (“Учитель словесности”); повез жену в больницу — обморозился — умер (“Горе”). Сюжет использует перцепции. Анализируя чеховскую прозу, необходимо помнить:

— “... время эпическое и время лирическое — это виды сюжетного времени”;

— “... сюжетное время органически связано с сюжетным пространством, их структуры аналогичны” [4, 137].

Существование хронотопов (эпического и лирического; текстового и контекстуального) в чеховском повествовании уже вертикального происхождения. Смысловые

плоскости значений, сопоставляясь или не совпадая полностью, образуют сложную систему мироздания, в котором сопрягаются Высший дух и земная логика вещей. Например, в рассказе “Студент” зябкий сквозной ветер “дул при Рюрике и при Иване Грозном”, он заставил ежиться Петра в ночь ареста Иисуса, а через 19 веков этот же ветер “прибил” к костру Ивана Великопольского и нищих огородниц. Судьбы множества людей и плоскости множества времен соприкоснулись в одном смысловом поле, но фабула-то была простенькой: дьячковский сын Иван, сообразуясь с пасхальными праздниками, шел на короткую побывку домой. В ночь Страстей Господних оказался у вдовьего костра. Чехов любил этот рассказ. Может быть, еще и потому, что ввел вечное в сырые и слякотные будни своих героев, заставил их понять: “... правда и красота, направляющие человеческую жизнь там, в саду первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле” [С., 8, 309].

Подобные структуры у Чехова часты, и уже это дает право сказать: логика линейных сюжетов в культуре рубежа XIX и XX вв. исчерпала себя. Сюжет как “метафора бытийности”, столь любимая модернистами, начинала свой разбег. Данное усложнение сюжетологии сразу же отметило литературоведение — и этим объясняется обилие разработок проблемы “фабула-сюжет” в системах самых разных поэтик; отсюда же — частое использование словосочетания “композиция сюжета”.

И еще одно: чеховский сюжет подчеркнул свою приоритетную возможность использовать настроение как вариант авторской оценки. Тем самым усложнилась возможность разграничения “автора-повествователя”. Следствие — те, кто пытался осмыслить авторскую позицию, сообразуясь с кодексом старых представлений, должны были писать о “безыдейности” Чехова; те же, кто сделал шаг вперед (например, М. Горький), потом говорили о “высшем” постижении писателем жизненной правды.

Таким образом, подтекст в чеховской сюжетологии обозначил пласт повествования иконического (и романтического) свойства, он придал тексту многозначно-ассоциативную образность, “удвоил” и “утроил” его ем-

кость (“рассказ романного содержания” — то чеховское детище). В какой мере он сопоставим с “подтекстами”, о которых пишет В. М. Гаспаров? Думаю, сопоставим, но и кардинально отличен.

Модернисты и все школы “пост-” течений оперируют вечным и бесконечным, любят диссонансы и “осколки мироздания”, соплагают их и дарят мир новым пониманием Хаоса и Разума. Их поиск гармонии всегда сопряжен с трудностями ориентации читателя в текстах, им действительно необходим “подкрепляющий контекст” ушедших культур и эпох. Но будет ли это “подтекст” в изначальном значении слова? Уверена — нет. Терминологический ряд нового искусства опирается на свою шкалу ценностей. Западное литературоведение постепенно вводит понятие о “симультанной” природе фрагментов в образцах нового искусства. Анализируя историю и природу существования данного термина, думаю, что он уместен.

### Литература

1. Гаспаров В. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. — М., 1994.
2. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. — Рига, 1990.
3. Миц З. Г. В смысловом пространстве “Балаганчика” // Ученые записки Тартусского государственного университета. — Вып. 720, 1986.
4. Томашевский Б. Теория литературы (Поэтика). — М., 1925.
5. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Сочинения: В 18-ти тт. Письма: В 12 тт. М., 1974-1983.

## Художній досвід ХХ століття

И. Ю. Андрианов

### РАССКАЗ “СНЫ ЧАНГА” В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА И. А. БУНИНА

Бунинское творчество обладает огромным философским потенциалом. Писатель стремился постичь законы индивидуального бытия человеческой личности в контексте развития цивилизации, во взаимосвязи с предшествующими и последующими поколениями. Отсюда — его интерес к прошлому, к различным религиозно-философским концепциям, выработанным человечеством. Эти тенденции, как отмечают исследователи бунинской биографии, особенно усиливаются в 910-е годы, после очередного путешествия на Восток (в частности, на Цейлон). К данному периоду относится и рассказ “Сны Чанга”.

Это произведение чрезвычайно интересно как в содержательном, так и в художественном отношении. И в то же время оно до сих пор изучено далеко не в полной мере. К примеру, в известной монографии А. Волкова “Проза Ивана Бунина” рассказ этот даже не упоминается, хотя довольно обстоятельно рассматриваются написанные в тот же период “Братья” и “Господин из Сан-Франциско” (с которыми “Сны Чанга” имеют определенные точки соприкосновения и в идейно-эстетическом плане). Другие исследователи (в частности, О. Солоухина) говорят о нем лишь вскользь и только в связи с проблемой отношения Бунина к буддизму. 5

Между тем, “Сны Чанга” тесно взаимосвязаны не только с упомянутыми нами рассказами, но и с некоторыми бунинскими стихотворениями 900-х годов (“За гробом”, “Собака”). Все эти произведения объединяет обращенность к проблеме смысла человеческого бытия, сути его первооснов (любви, счастья, смерти, памяти или забвения). Подобная проблематика обуславливает художественную специфику вышеупомянутых бунинских расска-