

Беляева И. А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра) : учеб. пособие. Ч. I. М. : МГПУ, 2011.

Беляева И.А. Печорин как «современный человек»: фаустовская грань образа // *Bibliotheca slavica savariensis*. Т. XIV. Сборник Научных трудов, посвященных 200-лет. юбилею М.Ю. Лермонтова: «Мы почти всегда извиняем то, что понимаем». Szombathely. 2014. С. 21 – 30.

Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И.А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Гос. изд-во. худож. лит., 1955. Т. 8: Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. С. 64 – 113.

Гончаров И.А. Полн. собр. соч. : в 20 т. СПб. : Наука, 1997 – издание продолжается.

Лермонтов М.Ю. Собр. соч. : в 4 т. М. : Правда, 1986. Т. 4.

Мельник В.И. «Свою Тамару не брани» (Лермонтовская тема в романе И. А. Гончарова «Обрыв») // Гончаровские чтения 1995-1996. Ульяновск, 1997.

Цейтлин А.Г. И.А. Гончаров. М. : Изд-во АН СССР, 1950.

Щеблыкин И.П. Эволюция женских образов в романах И.А. Гончарова // Гончаров И.А.: Материалы Международ. конф., посвящ. 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова / сост. М.Б. Жданова, А.В. Лобкарёва, И.В. Смирнова. Ульяновск : Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 171 – 178.

УДК 821.161.1-31(Чехов А. П.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

С.Н. Черепанова

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

«ДРАМА НА ОХОТЕ» А.П. ЧЕХОВА: РАЗРУШЕНИЕ ГАРМОНИИ УСАДЕБНОГО ХРОНОТОПА

Аннотация. В статье рассматривается чеховское пародийное переосмысление усадебного хронотопа на примере повести «Драма на охоте». Особое внимание обращается на образ дома, сада и церкви в структуре усадебного текста. В отличие от предшествующей

литературы, усадьба в чеховской повести предстает хаотичным пространством, где обесцениваются традиции высокой дворянской культуры, взаимосвязь поколений, гармония, преданы забвению нравственные ценности прошлого.

Ключевые слова: русская литература, русские писатели, «усадебный текст», усадебный хронотоп, образ дома, образ сада.

Усадебная тема, безусловно, всегда находилась в поле зрения чеховедения. Но при изучении ранней прозы писателя исследователи, как правило, в большей степени сосредоточены на «дачном тексте» (В.Г. Шукин, Е.Е. Дмитриева, О.Н. Купцова, А.Н. Лапова). «Драма на охоте» (1884) – один из примеров чеховского переосмысления именно усадебного хронотопа.

В настоящее время существует немало работ, посвященных изучению дворянской усадебной культуры (Д.С. Лихачев, М.Ю. Лотман, Г.Ю. Стернин, В.Г. Шукин, С.В. Кулешова и др.). До сих пор феномен усадьбы как отражение национальной самобытности, «отражение глубинных пластов духовной и материально-бытовой национальной жизни» [Грицкевич 2014: 283] привлекает исследователей. Наряду с этим, по наблюдениям Л.В. Ивановой, в различных источниках и научной литературе «никогда не существовало единого, точно зафиксированного смысла термина “усадьба”». Связано это с тем, что «русская усадьба – это исторически развивающееся понятие, и для каждого исторического этапа оно наполнялось новым содержанием» [Иванова 2001: 9].

Культуролог Л.Е. Городнова, подробно рассматривая этимологию понятия «усадьба», определяет следующее символическое содержание слова: «Внутренний смыслообразующий фактор и ментальная структура термина “усадьба” с точки зрения лингвистической и философской науки – “устройство сада судьбы”» [Городнова: URL]. Исследователь выделяет ряд факторов, которые обуславливают целостность, неделимость понятия усадьба. Во-первых, это «фонетико-лексическое единство слова “усадьба”». Лексическое значение слова тесно связано с символическим смыслом через фонетическую сторону слова «сад». «Сад» отражает «материально-духовную константу усадебного пространства:

жилой сад (дом) – духовный сад (церковь, часовня) – природный сад (парковая зона)». Второй фактор, обуславливающий целостность усадьбы, – «ментально-философские установки устроителя», которые включают в себя деятельность дворянина (целеустремленность обретения родового гнезда), а также передача «сада судьбы» по наследству [Там же].

Одним из основополагающих научных трудов, осмысляющих русскую дворянскую усадьбу и ее воплощение в русской литературе, стала монография В.Г. Щукина «Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе» (1997). В.Г. Щукин, убедительно обосновав концепцию «усадебного текста» русской литературы, видит в русской усадьбе, прежде всего, мифическое пространство, некую «идеальную модель», которая смогла породить литературный образ дворянского гнезда [Щукин 2007: 274]. Отсюда проистекает ведущая особенность усадебного хронотопа, которую исследователь определил как «состояние счастливой безмятежности и покоя». При этом подчеркивается, что «безмятежность в усадьбе далеко не всегда означала беспечность и тем более безделье и апатию», и покой в данном случае «не следует отождествлять с нирваной, с отсутствием движения и воли», это слово очень хорошо «отражает сущность усадебного времени-пространства, ведь оно означает и помещение (комнату), и отдых, и затишье, но также и косность, неподвижность» [Там же: 268].

Необходимыми свойствами произведения, относящегося к «усадебному тексту», В.Г. Щукин считает следующие:

- «соотнесенность содержания с мифом усадьбы как утрачиваемого (или утраченного) рая»;
- «усадебный хронотоп, то есть состояние счастливой безмятежности и покоя в замкнутом пространстве обустроенной природы»;
- душевные переживания героев, которые воплощаются посредством описаний природы («сведенной к пространству усадьбы с окрестностями»), где

- «негативно-минорное настроение героя контрастирует с полнотой бытия и несравненной красотой природы»;
- «меланхолический лирический подтекст», создающий «настроение отраднo-ностальгической грусти»;
- «идиллично-элегическая жанровая модальность, зачастую переходящая в мелодраматизм»;
- «главенство автора над изображаемым миром, идеологическая и стилистическая одномерность (монологичность) авторского слова и слова героя» [Там же: 320].

Одной из необходимых составляющих модели усадебного хронотопа является образ сада.

Д.С. Лихачев рассматривает сад как модель вселенной: «Сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом» [Лихачев 1998: 11]. Эдем – создание Божье, что позволяет рассматривать создателя сада как творца, который стремится к гармонии, умиротворению. Стоит заметить, что сад – это замкнутое, огражденное пространство, за пределами которого находится враждебный мир (вспомним, Адама и Еву изгнали из Рая в мир страшный и чуждый, в мир, который им совершенно не знаком). В.А. Доманский также обращает внимание на то, что «за многовековую историю своего существования в европейском и восточном мире сад выражал представление человека об универсуме, его отношении к природе, культуре, изначально выступая идеальной моделью реальности, раем на земле». С другой стороны, сад характеризует человека: элементы сада «могут прочитываться как своеобразные тексты о человеке, его качествах и свойствах души» [Доманский 2006: 56]. Л.Е. Городнова определяет жизненное пространство сада как «синкретичное единство и взаимодействие культуры и природы» [Городнова: URL].

В русской литературе XIX века образ сада в усадебном мире играл первостепенную роль, воплощая идею гармонии, преемственности поколений, философские раздумья человека о

смысле бытия. Вспомним описание сада в Васильевском из романа «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, мастера «усадебного текста»: «Он весь зарос бурьяном, лопухами, крыжовником и малиной; но в нем было много тени, много старых лип, которые поражали своею громадностью и странным расположением сучьев; они были слишком тесно посажены и когда-то – лет сто тому назад – стрижены. Сад оканчивался небольшим светлым прудом с каймой из высокого красноватого тростника. Следы человеческой жизни гложут очень скоро: усадьба Глафиры Петровны не успела одичать, но уже казалась погруженной в ту тихую дрему, которой дремлет все на земле, где только нет людской, беспокойной заразы» [Тургенев 1981: 62 – 63]. В образе тургеневского сада читатель ощущает связь времен, связь поколений, более того, герой ощущает себя причастным к истории. Здесь нет ни суеты, ни беспокойства, но есть величие, размеренное течение времени, порождающее глубокие размышления о человеческой жизни, о вечности.

В чеховской «Драме на охоте» одним из центральных топов является усадьба графа Карнеева. Главный герой Камышев-Зиновьев (субъектная призма которого становится доминирующей в повести) характеризует жизнь в графской усадьбе как «беспутную, необычную, полную эффектов и пьяного бешенства». А Поликарп, не стесняясь выражений, называет такую жизнь свинюшником. Несмотря на то, что главный герой понимает бессмысленность и пустоту подобного существования, он все-таки решает поехать к Карнееву. Почему? На решение героя, в первую очередь, повлияли воспоминания о графском саде – «с роскошью его прохладных оранжерей и полумраком узких, заброшенных аллей... Эти аллеи, защищенные от солнца сводом из зеленых, сплетающихся ветвей старушек-лип, знают меня... Знают они и женщин, которые искали моей любви и полумрака...», о графском доме – «Вспомнилась мне роскошная гостиная, с сладкою ленью ее бархатных диванов, тяжелых портьер и ковров, мягких, как пух, с ленью, которую так любят молодые, здоровые животные... Пришла мне на память моя пьяная удаль, не знающая границ в своей шире, сатанинской гордости и

презрении к жизни. И мое большое тело, утомленное сном, вновь захотело движений...» [Чехов 1983: 260]. Главного героя привлекала, прежде всего, счастливая безмятежность, свойственная дворянской усадебной культуре. Привлекала еще и потому, что у самого Камышева нет усадьбы с садом, озером и темными аллеями.

В усадьбе графа Карнеева Чехов, подобно своим предшественникам, также показывает взаимосвязь человека с миром природы. Но при этом в чеховском человеке духовное начало все больше замещается животным, о чем говорит сам герой: «молодые, здоровые животные», «большое тело». В приведенном выше отрывке бросается в глаза обилие многоточий, которые создают особый ритмический рисунок. С одной стороны, такой синтаксис погружает читателя в размышления, задает философское настроение, но с другой стороны, нельзя не заметить, что автор в один ряд ставит возвышенные образы («аллеи», «свод страушек-лип», «любовь и полумрак», даже «лень бархатных диванов» звучит поэтично) и снижающие их поэтичность «животную», «пьяную удаль», «сатанинскую гордость», «большое тело».

Главный герой чеховской повести иронически переосмысляет возвышенное восприятие усадебных садов, свойственное предшествующей русской литературе XIX века. «Графский сад» удостаивается Камышевым-Зиновьевым «особого, специального описания» только «ввиду его поражающей роскоши», а именно – «В ботаническом, хозяйственном и во многих других отношениях он богаче и грандиознее всех садов, какие я когда-либо видел» [Там же].

В отличие от тургеневского героя, для которого сад – это нечто монументальное, возвышенное, увековеченное в истории, чеховский герой видит в саду лишь «былую роскошь», «богатство, собранное руками дедов и отцов». Чехов в описании сада намеренно уходит от высоко поэтичного стиля, переходя на однородное перечисление конкретных ботанических деталей, создающих ощущение хаотичности и загроможденности усадебного пространства: «Тут и всевозможные, туземные и иностранные, фруктовые деревья, начиная с черешен и слив и

кончая крупным, с гушиное яйцо, абрикосом. Шелковица, барбарис, французские бергамотовые деревья и даже малина попадают на каждом шагу... Тут и полуразрушенные, поросшие мхом гроты, фонтаны, прудики, предназначенные для золотой рыбы и ручных карпов, горы, беседки, дорогие оранжереи...» [Там же]. В отличие от хозяина, графа Карнеева, Камышев видит и заброшенность, запущенность сада: «И эта редкая роскошь, собранная руками дедов и отцов, это богатство больших, полных роз, поэтических гротов и бесконечных аллей было варварски заброшено и отдано во власть сорным травам, воровскому топору и галкам, бесцеремонно вившим свои уродливые гнезда на редких деревьях! Законный владелец этого добра шел рядом со мной, и ни один мускул его испитого и сытого лица не дрогнул при виде запущенности и кричащей человеческой неряшливости, словно не он был хозяином сада» [Там же]. По отношению к деталям усадебного топоса в целом и сада в частности автор часто применяет эпитет «поэтический»: поэтические аллеи, грот, «девушка в красном», сосны, полумрак, настроение, май и т.п. Но чрезмерное использование данного эпитета приводит не к поэтизации, а иронической депоэтизации составляющих усадебного текста.

Л.М. Гусева связывает мотив сорной травы в «Драме на охоте» с фольклорной традицией. По мнению исследователя, «если сад уподобляется душе человека, то трава – чужеродный элемент, уничтожающий райский, божественный ореол сада – души» [Гусева 2005: 229]. На наш взгляд, в повести А.П. Чехова сад – это душа не столько хозяина, графа Карнеева, сколько душа усадебной культуры в целом. Сорняки, выросшие в саду, разрушают душу усадебного мира с его наследием, традициями и обычаями. Благоустроенный сад сохраняет позицию культуры, то, что сознательно создано человеком, тогда как дикие травы, лес противопоставляют саду мир природы, стихии, бессознательного. Вспомним, что именно в лесу происходит убийство Оленьки Урбениной. Выросшая «сорная трава» символизирует проникновение в мир культуры (сада) бессознательного, животного начала.

Привычный для усадебного топоса образ калитки также утрачивает в чеховском тексте свою прежнюю семантику: «Мой роман тоже не избавлен от калитки. Но моя калитка разнится от других тем, что моему перу придется провести сквозь нее много несчастных и почти ни одного счастливого, что бывает в других романах только в обратном порядке. И, что хуже всего, эту калитку мне приходилось уже раз описывать, но не как романисту, а как судебному следователю...». У Чехова она проведет «сквозь себя» «более преступников, чем влюбленных» [Чехов 1983: 262]. Здесь мы слышим не только голос повествователя, но и ироничное слово автора, понимающего, что со сменой литературных эпох меняются и приемы изображения знакомых образов, которые в прежнем виде начинают превращаться в штампы.

Перед въездом в графскую усадьбу Зорька – лошадь Камышева – спотыкается, чуть не уронив своего всадника. Это предзнаменование уже должно насторожить читателя, вселить сомнение в том, что место, куда приехал Камышев, рай на земле. И, словно для того, чтобы успокоить читателя, герой произносит: «Я верю в то, что человек, упавший с лошади, может сломать себе шею, но не верую в предзнаменования» [Там же: 253]. Видимо, именно это «неверие в предзнаменования» заставит героя пройти путь от любви до совершения убийства.

Значительную роль в усадебном мире играет образ дома. Дом – внутреннее пространство, которое противостоит внешнему зловещему миру, сохраняя преемственность поколений, семейных традиций. Тем не менее, стоит подчеркнуть, что не «каждая помещичья усадьба была настоящим семейным гнездом», но «поэтический миф дворянского гнезда связан как раз с такими дворянскими домами, которые выполняли роль пространства, а точнее, хронотопа гармонии и счастья» [Щукин 2007: 173].

Графский сад в чеховской повести тесно связан с пространством дома. Вслед за Камышевым-Зиновьевым мы заходим в дом, отделенный от сада всего лишь «большой стеклянной дверью»: «Окна и двери в комнатах были открыты

настежь, но, несмотря на это, в воздухе стоял тяжелый, странный запах. То была смесь запаха ветхих, заброшенных покоев с приятным, но едким, наркотическим запахом тепличных растений, недавно принесенных из оранжереи в комнаты... В зале, на одном из диванов, обитых светло-голубой шелковой материей, лежали две помятые подушки, а перед диваном на круглом столе я увидел стакан с несколькими каплями жидкости, распространявшей запах крепкого рижского бальзама. Всё это говорило за то, что дом обитаем, но я, обойдя все одиннадцать комнат, не встретил ни одной живой души. В доме царила такая же пустыня, как и вокруг озера...» [Чехов 1983: 253 – 254]. Посредством открытых настежь окон и дверей, а также запахов, пространство дома и усадьбы сливается в единый локус, органическое целое. Следовательно, в дом, как и в сад, проникают «сорные травы» – разрушающие человека страсти, пьянки с цыганским хором, ненависть, зависть, измены и т.п. В результате дом перестает быть воплощением гармонии и счастья и превращается в духовную пустыню.

Не случаен мотив праздника в «Драме на охоте», который также является атрибутом усадебного мира: «Так или иначе, грубо или утонченно, усадьба стремилась создать иллюзию вечного праздника – вопреки деревенской скуке и заботам по хозяйству» [Щукин 2007: 233]. Но в чеховской повести мы видим не отражение годового ритма усадебных праздников (заданных православным календарем), дополненного торжественно отмечаемыми именинами владельца и престольным праздником, а наиболее «грубый» вариант воплощения идеи вечного праздника, т.к. празднества в графском доме давно превратились в примитивное пьянство, заполняя все пространство усадьбы: «Когда мы кутим, мы не стесняем себя пространством, не ограничиваемся одной только столовой, а берем весь дом и часто даже всю усадьбу...» [Чехов 1983: 282].

В связи с этим не случайно дом графа Карнеева ассоциируется у Л.М. Гусевой с «царством Бахуса», «миром в наркотическом опьянении», населенным нечистой силой. Реализация в чеховском тексте метафоры «дом – лес»

связывается исследователем с образом Сычихи (старухи, которую называют «ведьмой», «чертом в юбке»), сумасшедшего отца Оленьки Скворцовой – лесничего, который напоминает лешего, а, значит, выполняет функцию хранителя леса [Гусева 2005: 231]. Поэтому и в образе Оленьки закономерно обнаруживаются Л.М. Гусевой фольклорные традиции: совмещение стихий огня и воды, символика красного цвета, русалочий миф.

Ни в доме, ни в саду, ни тем более в усадьбе графа нет места возвышенным, чистым чувствам. Здесь все подчинено животному началу, выплеску бессознательного, иррационального. Возможно, поэтому Камышев так жестоко поступил с Наденькой Калининой, оставив ее без ответа. В этом мире настоящую любовь заменила любовь ради выгоды, измены мужьям и женам. Это прослеживается не только в образе Оленьки Скворцовой, но и в образе графа Карнеева.

Обесценивается и церковь как символ нравственности и чистоты: во время службы одни «по обыкновению, шептались и хихикали»; мировой судья, «жестикую пальцами и поматывая головой, вполголоса рассказывал помещику Деряеву о своих болезнях», Деряев «почти вслух бранил докторов и советовал мировому полечиться у какого-то Евстрата Иваныча»; дамы шушукуются, обмениваются последними сплетнями по поводу Оленьки. И только одна девушка «по-видимому, молилась» [Чехов 1983: 298]. Этой девушкой, неистово молившейся, оказалась Наденька Калинина.

Обесценивается семья и брак. В день свадьбы Оля Урбенина уходит с Камышевым, а после свадьбы сбегает от мужа – к Карнееву. Традиции, некогда бывшие нерушимыми, переворачиваются с ног на голову. На это указывает и нежелание Ольги видеть «безумного», «сумасшедшего» отца на своей свадьбе. Интересно, что во время венчания Камышев разговаривает с бесенком, который «настойчиво шепчет мне, что если брак Оленьки с неуклюжим Урбениным – грех, то и я повинен в этом грехе...» [Чехов 1983: 316]. В бесенке оказалось больше человеческого, нравственного, чем в следователе Камышеве.

Во время охоты герои обращают внимание на «золотой крест графской церкви». Церковь, как напоминание о святом, нравственном, видна из-за верхушек деревьев. Но даже артефакт веры оказывается бессильным остановить животные страсти героев (сначала убит кулик, затем Оленька). Все святое и чистое опошлено, извращено.

В дочеховской традиции усадебный хронотоп обладал такой чертой, как замкнутость. А.П. Чехов, на наш взгляд, переосмысляет эту особенность усадебного локуса. В чеховской повести дом соединяется с садом всего лишь «стеклянной дверью» (а чаще все окна и двери открыты), сад зарастает «сорными травами», объединяясь с лесом, лес не имеет четких границ. Дом-сад-лес, таким образом, сливаются в единое целое. Пространство усадьбы размыкается, открывается вливающемуся хаосу современного мира.

В «Драме на охоте» А.П. Чехов переосмысляет усадебный хронотоп не только на уровне приемов создания, но и на уровне смыслового наполнения. В отличие от предшествующей литературы, чеховская усадьба представляется хаотичным пространством, где нет места традициям высокой дворянской культуры, нет взаимосвязи поколений, тепла человеческих отношений и гармонии, где культурные, нравственные ценности прошлого преданы забвению.

Литература

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. литература, 1975.

Городнова Л.Е. Смысловый континуум понятия «усадьба» // Аналитика культурологии. 2010. Вып. 2 (17). URL: http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/195-article_7.html (дата обращения: 25.10.2016).

Грицкевич Ю.Н. Усадебный текст на занятиях по русскому языку как иностранному // Вестник Псковского гос. ун-та. Сер. Социально-гуманитарные науки. 2014. №5. С. 283 – 288.

Гусева Л.М. «Драма на охоте» А.П. Чехова: растительный код в системе персонажей // Культура и текст. 2005. №9. С. 228 – 242.

Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI – XX вв.: исторические очерки / под ред. Л. В. Ивановой. М. : Эдиториал УРСС, 2001.

Доманский В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томск. гос. ун-та. 2006. № 291. С. 56 – 60.

Лихачев Д.С. Поэзия садов : к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М. : Согласие, ОАО Типография «Новости», 1998.

Тургенев И.С. Дворянское гнездо // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1981. Т. 6. С. 5 – 159.

Чехов А.П. П. Драма на охоте (Истинное происшествие) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1983. Т. 3. С. 241 – 416.

Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М. : РОССПЭН, 2007. С. 157 – 458.

УДК 821.161.1-3(Цветаева М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,444

Е.Я. Джаббарова

(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия)

ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ И ЭПОХИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Аннотация. В статье рассматривается художественная проза поэта первых пореволюционных лет («Мои службы» и «Октябрь в вагоне»). Отношение и оценка Цветаевой новой эпохи рассматриваются через специфику именной и местоименной парадигмы. Анализируются функции личных местоимений в тексте, особо выделяются местоимения «Вы» и «мы», «вы» и «я», «мой» и «наш». Показано, например, что местоимение «Вы» выступает, с одной стороны, как необходимое и формальное, и с другой – выражает