

## **«Вещи», «тела», «слова»: экзистенциальная тема А.П.Чехова**

Обращает на себя внимание принципиальное различие в способах изображения человеческой реальности в творчестве А.П.Чехова раннего и позднего периодов. Если на раннем этапе «мир вещей» выступает основным способом репрезентации человеческого мира, то в творчестве зрелого периода «знаком» человеческого становится человеческое *слово*. Этим, по всей видимости, можно объяснить сосредоточенность позднего Чехова в первую очередь на драматургии при достаточно скудной характеристике внешнего вида своих персонажей (за исключением отдельных подчеркиваемых деталей) и минимальной вещественной составляющей вводимых мезансцен. Это обстоятельство предопределило наш интерес к проблеме человека с точки зрения взаимного отношения «слов» и «вещей» на протяжении разных этапов чеховского творчества.

### **Метод Чехова**

Метод А.П.Чехова сформировался в юности во времена его газетно-журнальной публицистики, был близок гротеску, работал на «комический эффект». Переехав в Москву, писатель оттачивает этот метод до совершенства. Он предпочитает работать в рамках малых форм. Сценка – ведущий жанр малой прозы молодого Чехова. Свойственное формату сценки стремление к «сухому безэпигетному, «протокольному» авторскому повествованию, почти лишенному тропов», оттеняло многообразие коммуникативных ситуаций и первичных жанров в речи героев.<sup>1</sup>

Ухо юного провинциала в многоголосой среде большого города чутко улавливало мельчайшие оттенки стилей и интонаций и переносило их на страницы юмористических текстов. Каждый герой являлся носителем определенного речевого стиля или жанра (профессионального, сословного и проч.), «претворенного» в среду естественного языка (повседневного общения). Согласно мнению С.Евдокимовой, А.П.Чехов создает «новый тип конфликта», представляющего собой «не столько конфликт между индивидуальными волями, сколько столкновение различных культурных дискурсов и вербальных стратегий».<sup>2</sup>

В картотеке чеховских героев, составленной М.П.Громовым, представлены самые разнообразные сословия, возрасты и профессии. Талант пародиста и стилиста проявлялся в том, что «речь этих героев была социально-характерна и индивидуализирована (персонифицирована) в одно и то же время, что само по себе при изъятии из социального контекста (или помещении в нехарактерный контекст) производило комический эффект».<sup>3</sup>

В своих юморесках Чехов выступает также в роли «переводчика» с языка одного жанра на язык другого: продуктом таковых «переводов» становится «стилистический оксюморон», который производит серии наложений несовместимых фрагментов («осколков»), достигая комического эффекта. В забавных комических «мелочишках» Чехов и его соавтор В.Билибин прибегают к своеобразной поэтике абсурда. Очевидно, «доведение до нелепицы какого-либо утверждения или изложение с невинным видом вопиющей бессмыслицы позволяло наиболее наглядно и кратко представить суть изобличаемого явления».<sup>4</sup>

Основной принцип осколочной юмористики – подрыв рамок жанров. Таковы «Перепутанные объявления»: «Жеребец вороной масти, скаковой, специалист по женским и нервным болезням, дает уроки фехтования». Занимательным является перевод темы любви на профессиональные жаргоны. Показательны «нарушающие рамки узусов сообщения, например, о затмении солнца, которое «видно только в г. Бахмуте Екатеринбургской губернии». В одном из рассказов В.Билибина юрист пишет роман: «Он совсем потерял голову (...) нашедший имеет право получить третью часть» (...) «О, ты моя! Наконец, ты моя (...) на основании тома X части 1-й законов гражданских», - говорит юноша в упоении» и т.д.<sup>5</sup>

Банальность такого рода приемов позже разоблачает и сам Чехов. В «Ионыче» он преподносит затертые шутки и каламбуры Туркина, как знаки, призванные выполнять среди прочих и функцию деавтоматизации восприятия. Шутки Туркина сам автор называет «выработанными долгими упражнениями в остроумии и, очевидно, давно уже вошедшими у него в привычку» (10, 28). Как заметил Степанов: «Интересно, что за стертым фасадом туркинских шуток ни его слушатели, ни читатели Чехова обычно не замечают особенности их содержания: все шутки Туркина содержательно негативны. Они говорят о разрушении, деградации, бессознательной лжи и смерти (*разрушение имени*: «испортились все запираательства и обвалилась застенчивость» (10, 32); *старение*: «играл старых генералов и при этом кашлял очень смешно» (10, 24); *смерть* «Умри, несчастная!» (10: 28, 39 и др). Смех над основными темами рассказа предстает как бессильный, стертая шутка соответствует энтропии, съедающей жизнь героев».<sup>6</sup>

### ***Люди и вещи***

Чеховский персонаж не выделен из среды вещей: способ характеристики человека – его привязка к вещам, растворение в вещах. Этому ощущению способствует и авторский синтаксис. Н.Я.Берковский дает следующую характеристику чеховского письма зрелого периода, в котором «вольные признаки становятся общеобязательными и непререкаемыми: религиозные убеждения связаны с фасоном калош, есть связь между цветом собачьей шерсти и собачьим голосом, студенты имеют привычку быть белокурами».<sup>7</sup>

При этом чеховский метод он связывает с задачами социальной критики, с *разоблачением* «дряхлого мира», что вовсе не следует из приводимых им типичных цитат:

«На нем суконное пальто с желтыми костяными пуговицами, синие брюки навывпуск и солидные калоши, те самые *громадные неуклюжие калоши, которые бывают на ногах только у людей положительных, распорядительных и религиозно убежденных*» (Панихида; 4, 351)

« – Как же, помню!... Такой горячий белокурый студент. – И после паузы прибавил: - *Студенты часто бывают белокурами...*».<sup>8</sup>

«Сзади нее сидела рыжая собака с острыми ушами. Увидев гостей, она побежала к калитке и залаяла тенором (*все рыжие собаки лают тенором*)» (Степь; 7, 101)

«Все три высказывания (расположенные в порядке возрастания абсурдности) поставляют *внешнее как внутреннее, случайное как неотъемлемое, частное наблюдение за закономерность*. Они, как кажется, говорят не о мире, а только о воспринимающем сознании», выросшем из жанровой псевдоассоциативной технологии анекдота».<sup>9</sup>

Авторское мышление проникает в мир извне и видит в нем исключительно дробящие мир различия без признаков отождествлений, выходящих за рамки официально установленных социальных серий. В своих пародиях Чехов не имеет привычки всматриваться в лица своих героев (возможное следствие близорукости), но схватывает мельчайшие оттенки речи, мелику, ритмику и интонирование, сопровождающие ее мимику, позы и жестикуляцию. Избегая характеристики внутренней мотивации своих героев, он очерчивает общие контуры и силуэты вступивших в общение людей. Он изображает и не собственно людей, но облачающие человека статусы и чины, статусные позиции, прочие вещные манифестации, отпечатывающиеся во внешнем облике и речи.

В литературе неоднократно отмечалось, что чеховский персонаж, это носитель определенных социальных ролей, статусных позиций, функций и отношений. Обращает на себя внимание неотделенность человека от вещей. Вещи выступают и знаками человеческого присутствия и репрезентациями его внутреннего мира. Чеховский персонаж – носитель социальных и сословных рамок, погруженный в вещи: будь то сословный статус, чиновничья должность или профессиональный навык. Поражает скупость в изображении внутреннего мира человека. Последний замещают произносимые слова и реплики, которые выражают определенный круг человеческих обстоятельств, изображают заданные статусами наборы вещей, но также специфические типовые отношения между вещами.

Эти стилизованные типизированные описания сценок из повседневной жизни, выдающие манеру карикатурного стиля, «работают» на комическое восприятие. Комический эффект производится собственно не обликом, но установкой соответствия определенному социальному стилю и выражающему его специфическому речевому жанру, который проявляется в своей абсурдности на фоне нехарактерной для него ситуации. «Такого рода юморески бессюжетны, весь их интерес – в совмещении несовместимого. Стилистический оксюморон может указывать на механистичность мышления

и поведения героя, но этот и иной смысл здесь вторичны по отношению к задачам чисто языкового комизма». <sup>10</sup>

В поведении своих героев Чехова интересуют бытовые и фискальные «недоразумения», официальные формуляры, этикетные «рамки» и протокольные «закорючки», которые представляются как забавные «мелочишки» и остроумные «приколы». Автор не обличитель, скорее – насмешник и пародист, собиратель типов, характеристики которых доводятся им до крайних пределов – гипертрофируются, возводятся в ранг предельных величин. Таким образом, производят речи вовсе и не люди, но социальные типы, ранги и сословия, люди только проговаривают известные «общие места» культуры. Это так язык проговаривает человека посредством задаваемых обществом узусных позиций. Овнешненный человек и образует гротесковые чеховские типы, которые в условиях разлагающегося сословного общества как будто перерастают сами себя, выскакивают наружу из заключающих их оболочек, преодолевают рамки, ими же заданные и воспроизводимые с последовательностью автоматов.

### ***Поэтика снижения***

Знаки, актуальные и действенные в одном локусе, оказываются пустыми при перенесении в другой, и именно таковые процедуры свершает Чехов над вещами. Высокие статусы – снижаются (редко обратно), полные значения опустошаются, работающие связи – ослабляются, функции – деградируют. Чехов описывает не просто социальные страты, а «классового» человека, лишённого индивидуальности, претворённого в класс со всеми его предрассудками, в сословную массу, в объектную среду.

Человек у Чехова изначально несвободен, пребывает в плену облачающих его обстоятельств, выступает в оболочках вещей. Метод сведения человеческого существа к вещным «обстоятельствам» в бахтинской феноменологии определяется термином «снижение», при котором функция знака – обращение в «пустой знак», «полюю» форму. Лик человеческий подменяется личиной, тело облачается в футляр, мораль превращается в директивное правило. Культурные объекты девальвируются, нравственность регрессирует, ценности разрушаются, красота искажается, норма деградирует до «нулевого» состояния, вступая на одну грань с антинормой. За этим следует обращение в смеховую стихию, в тотальный десакрализованный, ценностно девальвированный, «пустой» мир.

«Опустошение» и «снижение» посредством задействования вещных коннотаций – прием юного Чехонте, доставшийся в наследство Чехову зрелого периода. Выразительность вещного при установке невыразимости внутричеловеческого и возвышенного («люди вокруг низкие») – это обстоятельство со временем уже не производит комический эффект. Оболочки словно выражают заключаемую ими внутреннюю полость, и сдавливают ее. Человеческое, отмеченное репрессивными знаками, на каком-то этапе у Чехова словно просится наружу, но не находит адекватных выразительных средств.

Человеческое существование как будто впервые замечается под слоем вещной «оболочки». Но оно лишено глубины, поверхностно, словно обращено в плоскость, где в одну точку сводятся добро и зло, красота и уродство, нравственное и безнравственное, жизнь и смерть. Это невосприятие (или упразднение) внутреннего в человеке, превращающее его в сплошную рану и зияние, умерщвляющее человеческую экзистенцию, низводит духовную жизнь в покое существование.

Итак, герой раннего чеховского творчества – это человек, который погружен в вещи, растворен в вещах, поглощен опутывающими его жизненными обстоятельствами. Он не способен вырваться из пут, выйти за рамки этих обстоятельств. Чеховские герои – лишь голоса, озвучивающие облачающие их «положения вещей», прорывающиеся сквозь стягивающие их оболочки «отношений вещей».

### **Тела и вещи**

Второй этап чеховского творчества характеризует вполне отчетливая установка на различение людей и вещей. При этом вещные диспозиции усиливаются, но именно для того, чтобы выявить несводимость человека к вещам. «Анна на шее» – человек и орден. «Человек в футляре» – человек и футляр. Настойчивая декларация и жесткая характеристика этой «власти вещей» для ее дальнейшего разоблачения с целью прорваться за ее оболочку к человеку – характеристика метода второго этапа. Юмор перестает выполнять самостоятельную формообразующую функцию. С этих пор комизм обнаруживает специфическую функцию разоблачения, и преобразуются в «грустный (или скорбный) юмор».

Интерес к человеку отныне полагается как освобождение его от вещных репрезентаций – в буквальном смысле *разоблачение* человека. Разделение человеческого и вещного приводит к странному эффекту: отсутствие «внутреннего» (характеристика метода раннего Чехова) превращает человеческий мир в телесную полость, сам человек как телесность выступает окруженным оболочками независимых от него вещных миров. Героям Чехова чужда рефлексивность, они словно не способны взглянуть на себя со стороны. Для Чехова – поэта типовых общественных интерьеров, массовых и карикатурных сценок – длительное время остается интересен не человек как таковой, а деструктурирующая составляющая его бытовой ситуации...

Чехов по-прежнему дотошлив в характеристике деталей, в схватывании оттенков интонаций, уловлении мельчайших деталей. Но эффект от-деления людей от вещей оказывается со временем все более работающим как особый миметический прием: человек и вещь обнаруживают общий способ репрезентации, оказываются сосуществующими параллельно собственным референтам – по существу равноправными представляемым ими телесным мирам, не способными избавиться от соприсутствия друг другу. Пафос освобождения от вещей оборачивается расположением человека *среди вещей*. Сам Чехов понимает, что находится в плену собственной нарративной

идентичности и не перестает искать, вновь и вновь перерабатывая старые темы в новых стилистических вариациях.

Его творчество становится феноменологичным по существу, пронизанным эффектами впечатлений, производимыми действительностью. Но он отказывается признать в себе бытописателя, в переписке с Билибиным (весна 1886) Чехов заявляет о себе как бичевателе, указывает на себя как на человека «с тенденцией». Чехов-художник, без сомнения, это художник импрессионист. Видение и ощущение мира у него близко соломаткинской живописи. Его произведения, как и полотна самого художника отличаются малыми формами, которым как будто соответствует масштаб описываемых событий. Этот эффект и создает впечатление об авторе как объективисте-художнике.

Как известно, в дочеховской литературной традиции описание (вещей) тяготеет к возможно большей целесообразности любой мелочи. Они – знаки ситуации, способы репрезентации жизненных миров, описательный инструментарий. «У Чехова *мир вещей* – не фон, не периферия сцены. Он *уравнен в правах с персонажами*, ...на него также направлен свет авторского внимания. Разговор двух персонажей не освобожден от окружающих предметов, даже когда он – на гребне фабулы.

<...> Это неизбежное присутствие вещей формирует, например, поэтику любовных сцен. Герой «Учителя словесности» застаёт свою Манюсю с куском синей материи в руках. Объясняясь в любви, он «одною рукой держал ее за руку, а другою – за синюю материю».

<...> Когда Полознев в первый раз поцеловал Машу Должикову («Моя жизнь»), он «при этом оцарапал себе щеку до крови булавкой, которою балы приколоты ее шапка».

<...> В прозе Чехова присутствие вещей «не оправдано задачами ситуации – они не движут к результату диалог или сцену; они даже не усиливают и не ослабляют тех смыслов, которые заложены в слове героя».<sup>11</sup>

Чеховский персонаж расположен среди равноправных ему, а иногда довлеющих вещей, сквозь которые он «продирается», в которых он «разбирается», но не усваивает, не использует и т.п. Человек чужд этому миру вещей, блуждает среди вещей, путает человеческие признаки с вещными.

Чеховский мир исходно несвободный, обремененный плохо подвижными и внутренне полыми телами. Человек лишенный собственного внутреннего мира, уравнен с вещами, представлен как разновидность тел среди прочих тел. Мир вещей – телеологичен, подчинен законам причинности, вовлечен в детерминативные цепочки, подвластен каузальным фокусам. Вещи особым образом проникают в тела людей, заполняют и внутренний мир человека. «Рассуждение чеховского профессора в «Скучной истории» о науке, театре, литературе, чувстве личной свободы, университетском образовании, «общей идее» постоянно перемежаются с мыслями о леще с кашей или о горничной, «говорливой и смешливой старушке», о расходах, которые «не становятся меньше от того, что мы часто

говорим о них. Мысли философского плана в повествовании никак не выделены, они идут «подряд» с рассуждениями бытовыми. «Мысли автора Записок заняты совершенными мелочами», - писал Ю. Николаев.<sup>12</sup>

Этот мир не знает свободы, в мире вещей невозможен свободный выбор. В несвободном мире невозможен поступок. Чеховский мир не знает агентов (agence) действия, в нем все пациенты (pacience). Активные персонажи (типа Никиты из «Палаты № 6») – исключительно репрессивны, возвращающие к исходному положению вещей. Стремление освободить человека от власти вещей (будь то «футляр», или «палата») от облачения всякий раз оборачивается жестоким возмездием и завершается болезненным возвращением их статуса. Этому стремлению соответствует декларируемое стремление к буквальному разоблачению (стаскиванию фраков, лишению собственности и выниманию их футляров). Неоднократное проигрывание темы «порабощения бытом» и собственностью, поглощения обстоятельствами призвано расчистить место вниманию к внутреннему миру человека.

### **Роман в «шашках»**

Сообщениями о ходе работы над романом пестрят письма Чехова 1887-1990 годов. Роман этот с самого начала носит характер тайного, заветного замысла – «неведомого шедевра», который постоянно переписывается автором, но не выпускается на суд публики <...> В роли «тайного, но великого замысла», противопоставленного дешевке, пишущейся для денег, роман явно наследует «Безотцовщине», этому тайному резервуару, много лет питавшему чеховское творчество. Поэтому можно предполагать какую-то смысловую преемственность между этими двумя «opera magna».<sup>13</sup>

Обращает на себя внимание обращение Чехова среднего периода к основному литературному мифу русской классики – мифу дворянской усадьбы. Миф – та содержательно-смысловая лакуна, посредством которой осуществляется структурирование, коммутация (commutation) и трансляция исходных экзистенциальных мотивов. Миф, вместе с тем, это вместилище глубинных структур, задающих длительность (А.Бергсон) культурной памяти и определяющих мироощущение и мировосприятие как преемственность. Пишущийся роман (1887-1890) воспринимается исследователями вслед за самим Чеховым как «тайный резервуар, много лет питавший чеховское творчество».

Из писем Григоровичу<sup>14</sup>:

Февраль 1888: «Ах. Если бы вы знали, какой сюжет для романа сидит в моей башке! Какие чудные женщины! Какие похороны, какие свадьбы! <...> У меня уже готовы три листа. Можете себе представить!»

12 января 1888: «Роман этот захватывает целый уезд (дворянский и земский), домашнюю жизнь нескольких семейств

Октябрь 1888: «Роман захватывает у меня несколько семейств и весь уезд с лесами, реками, паромами, железной дорогой. В центре уезда две

главные фигуры, мужская и женская, *около которых группируются другие шашки*».

Свою газетную работу в прошлом сам Чехов считает теперь профанацией своего таланта. В эту пору он особенно категоричен в оценке прежнего метода: «Он считает свои новшества «фейерверочными» эффектами, «оптическим обманом», «фокусами». Емкую метонимичность, лаконизм, динамизм сам он называет коммерческими секретами своего производства, которые не склонен переоценивать. Не распространяется ли подобное отношение и на знаменитую «нулевую концовку»?». <sup>15</sup>

При этом попытки Чехова «придержать» написанные материалы для романа оказываются несостоятельными. Чехов не может освободиться и от необходимости зарабатывать писательским трудом. Написанные для романа сцены изымались и публиковались в виде коротких рассказов. С этими сюжетами исследователи связывают знаменитые концовки с «нулевым окончанием», которым придавался флер символически сокрытого и псевдо-означенного. «Явно часть романного материала, – отмечает Е.Толстая, – уходит в печать с «нулевой концовкой» типа: «И что дальше? – Ничего. Погибла жизнь», в виде «тупиковых вариантов. Не есть ли такая концовка в его глазах просто легкий способ сделать рассказ?»<sup>16</sup> Роман, предполагающий не отсутствие, а наличие судьбы, не замыкание, но очерчивание горизонтов, – таких решений не приемлет.

Нулевой финализации соответствовала сама импрессионистская стилистика, которую согласно терминологии Ю.Кристева можно было бы назвать «разрушением поэтики», и которую Е.Толстая в свою очередь называет «поэтикой раздражения». Не смотря на попытки экспериментирования Чехов не может избавиться от необходимости или привычки соответствовать вкусам массовому читателю, от желания нравиться. Его преследует стремление непременно идти «в ногу» со временем. С такими установками по настоящему самобытные и крупные вещи не создаются. Видимо он и сам чувствовал, что роман ему не удастся. «Я имею способность в этом году не любить того, что написано в прошлом, мне кажется, что в будущем году я буду сильнее, чем теперь; и вот почему я не тороплюсь теперь рисковать и делать решительный шаг. Ведь если роман выйдет плох, то мое дело навсегда пропало» (П 3: 17)

Неудача романа, думается, коренится в отстраненном отношении Чехова к собственным персонажам («шашкам»), в неспособности проникновения во внутренний мир человека. Этому соответствует и откровенное непонимание существа переживающей кризис дворянской культуры, поставляемой им в центр своего повествования. Дворянский персонаж замещается им мещанским типом, и таким образом воспроизводится новая (маргинальная) версия старой темы «мещанин во дворянстве». Форма (классическая) «усадебного мифа» оказывается пустой. Дворянская мифология «на буржуазный лад» превращается в произвольный набор сцен и «эпизодов» из провинциального быта. Человеческий мир остается миром тел-вещей, а описание движения вещей представляется равносильным движению–



перемещению тел-фигур («шашек») на игральной доске. Ср.: «Повесть у меня не вытанцовывается <...> Они у меня мало двигаются и мало рассуждают, а нужно наоборот».<sup>17</sup>

### **Прорыв к человеку**

Чеховский стиль знаменует конец логоцентрической классики, кризис всякой правильности и всякой последовательности, любой причинности, любого тождества. Мир вступает в полосу тотальных разрывов. Наступает эра растожествления. Человек не вмещается в рамки упорядочивающих его вещей, статусов и серийностей. Между человеком и вещью вырастает некая дистанция. Вещь перестает быть мерой и мерилом, перестает укладываться в рамки привычных номенклатур. Между человеком и вещами, человеком и человеком обнаруживается свободное пространство отношений. Различия знаменуют всякий тип выявляемых отношений людей и вещей.

Сами люди как будто еще образуют друг с другом некие сплошные массы. Но эти массы уже начинают перемещение, приходят в движение вместе с землями, семьями, имуществами. Недавно еще сплошной человеческий массив раскалывается, распадается, рассасывается на глазах. Из дремучей доязыковой стихии, из массовой патриархальной культуры молчания, из стихии хорового мелоса начинают пробиваться различные голоса, ощутившие потребность в *ином*, рвущиеся к иной светлой и хорошей жизни, грезящие о счастье. И в огромном океане свивающихся стихий обнаруживаются островки людей, вступающих друг с другом во *взаимные* отношения, островки, образуемые кругами *взаимных* связей, интриг, недоразумений, но всегда удерживающие тонус *взаимности*, отношений, которые хочется продлевать и воспроизводить заново, бережно сохранять и лелеять.

Рядом возникает и непреодолимое стремление человека туда, где еще нет людей, но где человек должен оказаться к силу какой-то иной телеологии, иной причинности – не вещей, не телесного существования и не духовного восхождения, но внутренней потребности в *другом*. Его призрак открывается в интенции ожидающего отклика голоса, в порывах душевного влечения, просто из желания быть счастливым в окружении счастливых людей. Интуиция эта связана не с потусторонним миром, но сотворяется здесь, исходит из самого человека и питается его силами и стремлениями. Эта потребность, пронизывающая все сферы отношений, обнаруживает обширное пространство *между*, пространство не покрываемое вещами, но нуждающееся в заполнении взаимным общением.

Достижение единения мнится не в истории, которая обтекает эти пространства общения, а во внеисторическом времени, в некоем эрзаце вечности, локусе дружеского круга, куда уходят и которую образуют голоса стремящихся к сближению людей. Эта вечность обретается, *покуда звучат эти голоса*. Она оживает в паузах и молчании, в преодолеваемом раздражении, в проговариваемых мечтах, которые посредством слов как будто становятся живыми, словно обретают живую плоть и – отелесненные –

торжествуют над истекаемостью и брэнностью земного бытия. Из внутреннего «времени субъекта» не образуется большое время события, чаемого в жизненном порыве, устремленной к счастью человеческой экзистенции. Чеховскому миру неведомы забота о другом или ответственность за другого, эротическая любовь в нем не восходит к подлинной любви, а страх смерти не вырастает до бытия-к-смерти. Труд не становится здесь воплощением смысла существования, но остается той же мечтой, словесной грезой о рае земном. На смену «власти вещей» в новом чеховском мире приходит торжество слов. Очерчивающих круги «приятных» собеседников.

Общение и взаимность – пока единственное, что способно образовывать и спланивать эти круги. И само общение это пока – не речь понимающих друг друга с полуслова. Это скорее голоса, покуда раздельные, разорванные, зачастую невнятные. Голоса, для которых паузы и молчание порой значат больше, чем сказанное, голоса, звучащие междометиями, странными бессмысленными словосочетаниями и словечками. Чеховская «разорванная коммуникация» (А.Степанов) – это странная речь, вся состоящая из повторяющихся и незавершенных фраз и разрывов, полная невыразимых внутренних интенций и невнятностей. Чеховский мир, грезящий о любви, счастье и труде, не знает ни счастья, ни любви, ни труда. В нем ничего не произрастает, только разрушается и вырубается. Холодная мечта о соединении душ, достигается здесь через едва ли не насильственное соединение голосов *разных* и *других*.

И когда не хватает способности выразиться, функцию выражения принимает на себя остановка или пауза, навязчивый повтор или многозначительное молчание, или, как в «Скрипке Ротшильда» извлекаемый при помощи вещи-инструмента музыкальный звук или мелодия. Старик Яков завещает свою скрипку еврею Ротшильду, пораженному его чарующей мелодией. А вместе со скрипкой передалась ему и «врезавшаяся» в него песня Якова, некогда вызвавшая у Ротшильда «мучительный восторг»...

\* \* \*

Драматургия – вершина чеховского творчества. Но еще раньше в «Скрипке Ротшильда» (1893-1894) свершился переворот, предопределивший, как нам кажется, чеховский поворот к человеку и его окончательное обращение к драме. Каждый человек – творец и носитель собственного голоса, собственной интонации, своей и только своей песни. Но песню эту он оставляет для другого как дар, преодолевающий любые различия, собственной смертью побеждающий растождествление и возвращающий к единому. Но единение это происходит не в мире живой плоти, но в звуке (даже не Слове) как в начале и в истоке мира, через со-звучие, в пространстве голосового со-общения – через со-единения-во-звуке.

«И теперь в городе все спрашивают: откуда у Ротшильда такая хорошая скрипка?... Он давно уже оставил флейту и играет теперь только на скрипке. Из-под смычка у него льются такие же жалобные звуки, как в прежнее время

из флейты, но когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут и сам он под конец закатывает глаза и говорит «Ваххх!...» И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе на перерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз» (П 8: 305).

---

<sup>1</sup> *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянских культур, 2005. С. 64.

<sup>2</sup> Там же. С. 68

<sup>3</sup> *Громов М.П.* Город N // Громов М.П. Книга о Чехове. М. 1989. С. 232-241; Цит по кн.: *Степанов А.Д.* Указ соч. С. 65.

<sup>4</sup> *Катаев В.Б.* Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М. 2004. С. 82

<sup>5</sup> Цит. по кн.: *Степанов А.Д.* Указ соч. С. 72.

<sup>6</sup> Цит. по кн.: *Степанов А.Д.* Указ соч. С. 99.

<sup>7</sup> *Берковский Н.Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр. М. 1969. С. 54.

<sup>8</sup> *Серебров (Тихонов) А.* О Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М. 1954. С. 562.

<sup>9</sup> Цит по кн.: *Степанов А.Д.* Указ соч.

<sup>10</sup> Там же. С. 67.

<sup>11</sup> *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 152-153.

<sup>12</sup> *Николаев Ю.* Очерки современной беллетристики // Московские ведомости. 1889, 14 декабря, № 345; Цит. по кн. Чудаков А.П. Указ соч.

<sup>13</sup> *Толстая Е.* Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. М. РГГУ, 2002. С. 124.

<sup>14</sup> Там же. С. 124.

<sup>15</sup> Там же. С. 127.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 130.