



А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

«Душечка»: лабиринт сцеплений*. Тема, персонажи, сюжетные и метатекстуальные мотивы

О чеховском рассказе написано много. И все еще длится спор: что это — осмеяние или любование? Смешна или свята душа Душечки? Чем кончается дуэт сатирического и лирического голосов? Поборникам всего хорошего в финале слышится, вслед за Толстым, мажорная модуляция, скептикам — совет, в духе Шестова, оставить все надежды.

Моя толстовская отсылка — не только к замечаниям старшего классика о любимой, но решительно перетолкованной и даже слегка переименованной им новелле младшего**, но и к его знаменитому письму о неприкосновенности всех до одного слов художественного текста, в сцеплениях которых критикам надлежит ориентироваться***. Кстати, размышляя о героине рассказа, Толстой отнес ее к разряду таких образов, как Гамлет и Дон Кихот****, а ведь в них мы ценим не назидательную однозначность, а загадочную — «вечную» — амбивалентность.

Сплетением в «Душечке» противоречивых мотивов я и займусь — с опорой на предшественников. Что-то новое я надеюсь сказать о менее изученной словесной стороне вопроса. Дело в том, что курьезная история

* Переработанный вариант статьи: «Душечка»: лабиринт сцеплений (Новый мир. 2020. № 9. С. 172–191) и ее последующей редакции в кн.: Чехов: тексты и контексты. Наследие А. П. Чехова в мировой культуре: Сб. ст. по материалам Международной научной конференции к 160-летию со дня рождения (Мелихово, 24–28 января 2020 года) / Отв. ред. и сост. А. А. Журавлева. М.: Перо, 2021. С. 113–133.

За обсуждение автор признателен Михаилу Безродному, А. Л. Зорину, Т. В. Марченко, Л. Г. Пановой, А. Д. Степанову, И. Н. Сухих и Н. Ю. Чалисовой.

** См.: «Послесловие» Толстого к «Душечке», включенной им в «Круг чтения» (Толстой Л. Н. О литературе: статьи, письма, дневники. М.: Художественная литература, 1955. С. 575–578); о его реакциях на рассказ см.: Лакшин В. Я. Любимый рассказ Толстого. В его кн.: Толстой и Чехов. М.: Советский писатель, 1975. С. 81–97; Мелкова А. С. [Примечания к «Душечке»] (10, 409–413).

*** Толстой Л. Н. О литературе... С. 155–156.

**** Там же. С. 578.

героини — это еще и трактат об обращении с языком, текстом, «идеями», в равнодушии к которым так любила упрекать Чехова передовая общественность. Рассказ великолепен и как социально-психологический этюд, и как этюд метатекстуальный — на тему инвариантного у Чехова «провала коммуникации»*. Кстати, ведь и «Гамлет» — не только о Дании-тюрьме, но и о мире-театре, а «Дон Кихот» — в основном о том, как (не) читать книги.

Обратимся к структуре рассказа и начнем с ее узловых решений.

1

В центре сюжета — противоречивая до парадоксальности героиня. Это — женщина:

— неспособная жить без любви, любящая сильно и преданно, влюбляющаяся быстро и неразборчиво;

— стремящаяся к просвещенной деятельности, своего рода интеллектуалка и активистка;

— но до смешного лишенная собственных идей и с энтузиазмом заимствующая их у партнера-мужчины;

— механическим копированием этих мнений неизбежно — карикатурно — их оглупляющая,

— а свою самоидентификацию с ним простирающая до вампирического покушения на его личность и даже жизнь;

— мечтающая о ребенке, но бездетная, бесплодная, то есть не только духовно, но и физически внутренне «пустая»;

— и, возможно, потому и инфантилизирующая — «усыновляющая» — партнера.

Типовой партнер героини рассказа — комический персонаж с очевидными недостатками, чем выигрышно подчеркивается как интенсивность, так и неразборчивость любовного устремления героини и натурализуется ее установка на доминирование, скрывающееся за, казалось бы, тотальной покорностью.

Толстой, в своем ревниво-полемическом послесловии к «Душечке», характерным образом искажает замысел автора:

«...начав писать <...> [Чехов] хотел <...> проклясть слабую, покоряющуюся, преданную мужчине, **неразвитую** женщину»**.

* Я следую взгляду на поэтику Чехова, предложенному Ю. К. Щегловым в его цикле статей «Из работ о поэтике Чехова» (в его кн.: *Избранные труды*. М.: РГГУ, 2014. С. 394–574) с опорой на статью: *Берковский Н. Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии (в его кн.: *Литература и театр. Статьи разных лет*. М.: Искусство, 1969. С. 48–182).

** *Толстой Л. Н.* О литературе... С. 576.

Но в «Душечке» высмеивается отнюдь не любезная Толстому традиционная женщина, клуша, занятая только домом и детьми, а, напротив, бездетная общественница, квазипрофессионалка, «развитая», «мыслящая», интересующаяся «вопросами», продуцирующая и распространяющая тексты — еще одна из галереи антигероинь и антигероев таких вещей, как «Попрыгунья», «Дом с мезонином», «Анна на шее»...

Не исключено, что Толстой почуял в Душечке полускрытую карикатуру на его любимую Наташу Ростову, какой она представлена в части первой «Эпилога» романа:

— подчеркнуто домашней, игнорирующей светскую и прочую жизнь вне дома:

«Наташа не любила общества вообще»*;

— предельно покорной мужу:

«Образ <...> жизни <...> занятия Наташи <...> все делалось по выраженной воле Пьера <...> Наташа стремилась угадать [и] то, что могло вытекать из высказанных в разговорах мыслей Пьера»;

— но и доминирующей над ним:

«Общее мнение было то, что Пьер был под башмаком своей жены, и действительно это было так <...> Подвластность Пьера заключалась в том, что он не смел <...> с улыбкой говорить с другой женщиной <...> уезжать на долгие сроки, исключая как по делам, в число которых жена включала и его занятия науками, в которых она ничего не понимала, но которым она приписывала большую важность»;

— тяжело страдающей без него:

«С того времени, как вышел срок отпуска Пьера <...> Наташа находилась в не перестававшем состоянии страха, грусти и раздражения»;

— разделяющей его идеи, но, поддакнув, переключающейся на свое, материнское:

«— Вся моя мысль в том, что <...> людям честным надо <...> — Да. — А ты что хотела сказать? <...> — Да ничего, пустяки <...> я только хотела сказать про Петю: нынче няня подходит взять его от меня, он <...> прижался ко мне — верно, думал, что спрятался»;

* Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 14 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1952; здесь и в серии следующих примеров цитируются соответственно с. 271, 274–275, 274, 276, 299, 271.

— и как бы отрекающейся от предыдущего партнера:

«...с мужем она, предполагая, что он ревнует ее к памяти князя Андрея, никогда не говорила о нем»*.

Но вернемся к «Душечке». У героини обнаруживаются богатые архетипические корни — родство:

— с овидиевской нимфой Эхо, которую за ее неуместные речи Юнона наказала неспособностью говорить иначе, нежели повторяя концы чужих фраз, искажая их смысл до обратного и тем самым отталкивая своего любимого — Нарцисса**; обратим внимание на вербальный характер как проступка Эхо, так и наказания за него;

— и, шире, с трикстерами, варьирующими свою идентичность и манеру поведения в зависимости от сюжетных партнеров и обстоятельств: лицемерами и манипуляторами типа Тартюфа, Чичикова, Бендера, главного героя чеховского «Хамелеона», изобретательными притворщицами вроде пушкинской барышни-крестьянки*** и ведьмами и другими сказочными волшебниками, способными принимать любые обличья****;

— а также с Ундиной Ла Мотт Фуке и Жуковского и ее прототипами — по линии приобретения души путем союза с партнером, для него губительного*****.

2

Намеченный глубинный образ героини и ее взаимодействий с типовым партнером, сам по себе уже достаточно амбивалентный, подвергнут в рассказе не менее парадоксальной нарративной разработке.

* Ср.: Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. С. 414.

** См.: *Evdokimova S.* “The Darling”: Femininity Scorned and Desired. Вкн. *Reading Chekhov’s Texts / Ed. Robert L. Jackson.* Evanston: Northwestern UP. 1993. P. 190–197; *Щеглов Ю. К.* Из работ о поэтике Чехова. С. 497.

*** Согласно А. Л. Зорину (см. его Комментарий в кн.: *Богданович И. Ф.* Душенька. Древняя повесть в вольных стихах / Подг. Л. Бессмертных, А. Зорин, Э. Кузнецова. М.: Ладомир, 2002. С. 332), замысел Душечки восходит не к Душеньке/Психее Богдановича/Лафонтена/Апулея (как полагал Ренато Поджоли (см.: *Poggioli R.* *Storytelling in a Double Key.* В его кн.: *The Phoenix and the Spider.* Cambridge, Mass.: Harvard UP. 1957. P. 109–130), а к цитате из поэмы Богдановича «Во всех ты, Душенька, нарядах хороша», поставленной Пушкиным эпиграфом к «Барышне-крестьянке», где она переосмыслена применительно к ролевым играм героини рассказа.

**** В реалистическом повествовании даже очень резкая вариативность может мотивироваться естественной склонностью живого человека меняться; вспомним эволюцию характеров Наташи Ростовской или героини «Анны на шее»; в «Душечке» психологическое правдоподобие подобной эволюции напрягается до предела.

***** См.: *Берковский.* От рассказов и повестей к драматургии. С. 99–100.

Но сделано это не так, как, скажем, в «Попрыгунье», «Анне на шее», «О любви», «Учителе словесности», где развертывание фабулы проблематизирует — часто с помощью треугольника — некий представительный случай брачного союза. В «Душечке», вместо одного семейного конфликта, Чехов разворачивает сюжетную многоходовку, тиражируя и гротескно варьируя исходную ситуацию. При этом он не ограничивается комическим повторением эпизодов, а использует сериализацию для совмещения в образе героини полярных черт.

С одной стороны, серийность партнерств — ввиду уже самой их множественности, а также очевидной поспешности, чуть ли не автоматической неразборчивости вступления в них героини и взаимной противоречивости исповедуемых ею в их рамках мнений — комически компрометирует героиню. А их последовательно несчастные исходы и скоростная заменимость партнеров выглядят даже угрожающе.

Но та же система повторов, вариаций и контрастов работает и на подчеркивание позитивных сторон героини — ее способности безоглядно любить людей самого разного склада, возраста, общественного положения и гражданского состояния вопреки их очевидным недостаткам и попыткам сопротивляться ее напору. Что же касается морально подозрительных, а то и роковых черт ее характера, то они скрадываются применением двоякой стратегии:

— фабульной демонстрацией добропорядочности героини, вступающей в эти множественные связи лишь последовательно и с лучшими намерениями, и

— выносом ее роковых склонностей в подтекст — в сферу аллюзий исвободных (а не связанных) фабульных мотивов.

Архетипическую опору героиня этих множественных связей черпает в образах:

— вампирической «черной вдовы» или сирены, губящей очарованных ею партнеров;

— Цирцеи, обращающей путешественников, оказавшихся на ее острове (вспомним дом, крыльцо, флигель и двор Душечки, где происходит все действие), в животных, но вступающей с Одиссеем в партнерство, позволяющее ему покинуть остров;

— Манон Леско, сочетающей любовь к основному партнеру с множеством побочных связей*.

Двоякий эффект тиражирования связей интересно проявляется и в интеллектуально-словесном плане. Выставляя на посмешище явные противоречия между мнениями, заимствуемыми у разных партнеров, тиражирование позволяет героине продемонстрировать как свой фун-

* См.: Берковский. От рассказов и повестей к драматургии. С. 99–100.

даментальный консерватизм (= неизменную установку на преданность партнеру), так и широту мнений и открытость к их пересмотру (= копирование каждый раз нового пакета мнений). А автору — развернуть, пусть под флагом иронии, целую панораму идей эпохи (в области искусства, бизнеса, медицины и образования)* без монотонности, которой чревато эхообразное повторение смыслов.

3

В рассказе насчитывают четыре сходных эпизода: один за другим два законных брака героини, ее связь с полуразведенцем и материнскую привязанность к полусироте. Основой для такого членения служит общий фабульный костяк эпизодов: знакомство — сближение — совместная жизнь (которая идет *хорошо*) — те или иные проблемы/трения — расставание (смерть — смерть — реальный отъезд — грозящий отъезд).

Важнейший общий признак эпизодов — лейтмотивное усвоение/повторение героиней мнений партнера. И в этом словесном отношении переход к финальному эпизоду (уже не «половому», а «материнскому») являет собой не менее эффектный вираж, чем в биологическом: от копирования профессиональных мнений взрослых партнеров — к повторению азбучных школьных истин.

Обратим внимание на одну, обычно не замечаемую, черту эпизодической структуры рассказа. К четырем положительным вариациям Чехов добавил пятую, отрицательную, — целую страницу, посвященную длительному отсутствию у героини какого-либо партнера. Вот примерные размеры эпизодов:

- 1-й, «театральный», — более тысячи слов;
- 2-й, «лесоторговый», — около 900;
- 3-й, «ветеринарный», — чуть менее 400, но к нему примыкают два микроэпизода чисто дружеских контактов партнеров до и после их романа, — в сумме 300 с лишним слов;
- 4-й, «беспартнерский», — почти 500 слов, и
- 5-й, «гимназический», — тысяча с лишним слов.

Жизнь без партнера образует еще один типовой эпизод, но подчеркнута негативный, обращающий все плюсы в минусы**. Он про-

* Причем все это — театр, медицина, лес, гимназия — постоянные темы как жизни, так и творчества Чехова.

** Кстати, Толстой кратко пересказывает сюжет «Душечки» как пятичленный: «...рассказ о том, как она <...> любит Кукина и все, что любит Кукин, и так же лесоторговца, и так же ветеринара, и еще больше о том, как она страдает, оставшись одна, когда ей некого любить, и как она <...> отдалась безграничной любви к <...> гимназисту в большом картузе» (Толстой. О литературе... С. 576).

должает уже и так клонившуюся вниз кривую партнерств (первый брак — второй брак — полужаконное сожителство), но делает это более радикально, сведением к нулю, если не к отрицательной величине, чтобы затем послужить эффектным максимально низким стартом для совсем иного — и по-иному сомнительного — последнего взлета*.

В повествовательном ритме рассказа этот минус — эпизод вырастает из коротких пассажей об одиночестве героини во время отъездов двух первых мужей (50 и 20 слов соответственно) и трауре после их смертей (90 и 80 слов). Главное же, наряду с обращенными житейскими мотивами (вместо *жили хорошо* — запустение двора и старение героини), в беспартнерском эпизоде во весь голос звучит и тема *мнений* (5 раз) и *мыслей* (4 раза), на этот раз начисто и безнадежно отсутствующих.

Такой нулевой эпизод — вполне в духе чеховской «девальвации смыслов», и с ним остро перекликаются абсурдистские нотки телеграммы о смерти первого мужа (*хохороны вторник*** и *непонятное слово «сучала»*), а также серия полюбившихся героине в ее втором браке лесоторговых терминов (*балка, кругляк, тес, шелёвка, безмянка, решётник, лафет, горбыль*), напоминающая идиотическое нагромождение морской терминологии в «Свадьбе с генералом» и «лошадиных фамилий» в одноименном рассказе***.

* Успешный выход из изоляции проецируется и на Оленькину кошку; ср.: «И черная кошечка лежит боком и мурлычет: “Мур... мур... мур...”» (это пятый эпизод. — А. Ж.).

<...> С обыденной точки зрения кошечка здесь противопоставляется Оленьке. Оленька плачет, думая о своем, а кошечка безмятежно мурлычет. Но для самой “душечки” <...> не существует <...> дистанции между ней и тем, что окружает ее. Кошечка — это она *сама... душечка*. Ее грезы, ее плач и кошкино мурлыканье — все это одно. Функция образа кошки выясняется вполне при сопоставлении этого места с другим, где речь идет о той поре, когда “душечка” тосковала в своем одиночестве (то есть о четвертом эпизоде. — А. Ж.):

“<...> Брыска ласкается и мягко мурлычет, но не трогают Оленьку эти кошачьи ласки. Это ли ей нужно? <...> И она стряхивает с подола черную Брыску и говорит ей с досадой: «Поди, поди... нечего тут!».

Здесь Брыска <...> обособлена от “душечки”» (*Бицилли. Трагедия русской культуры. С. 257*).

** Этот фарсовый неологизм хорошо подготовлен: «опять надвигались тучи, и Кукин говорил с *истерическим хохотом...*» (см.: *Катаев В. Б. «Душечка»: осмеяние или любование? // Русская словесность. 1997. № 6. С. 22, 27; Шмид В. Активизация не отобранных мотивов («Душечка») // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 236*).

*** См.: *Жолковский А. К. Как сделан лошадиный мем Чехова // Жолковский А. К. Блуждающие сны: статьи разных лет. СПб.: Азбука, 2016. С. 55*.

4

Проводимая под сурдинку тема «губительного, вплоть до вампиризма, воздействия чрезмерно любящей героини на ее последовательных партнеров» * дается почти впрямую перед смертью первого мужа:

«Оленька полнела и вся сияла от удовольствия, а Кукин худел и желтел и жаловался на страшные убытки, хотя всю зиму дела шли недурно» (10, 104).

Этому предшествует пара беглых справок о самом первом мужчине в жизни Душечки — ее отце, завершающихся смертью:

«Оленька, дочь **отставного** коллежского асессора Племянникова <...>. Она постоянно любила кого-нибудь. Раньше она **любила** своего папашу, который **теперь сидел больной** <...> в кресле и **тяжело дышал** <...>».

«Отец давно уже **умер**, и кресло его валялось на чердаке, запыленное, без одной ножки» (10, 102, 103, 109).

Неожиданная смерть уносит и совершенно здорового второго мужа, третий партнер уезжает полком, а четвертого могут в любой момент вытребовать родители.

«Вина» героини дается пунктирными намеками.

В театральные дела первого мужа Оленька влезает явно слишком:

«...на репетициях **вмешивалась, поправляла актеров, смотрела за поведением музыкантов**, и <...> **ходила в редакцию объясняться**»;

Актеры любили ее <...> она жалела их и давала им понемножку **взаимы**, и если, случалось, ее обманывали, то <...> **мужу не жаловалась**» (10, 104).

Со вторым мужем чрезмерного вмешательства героиня вроде бы не допускает; тем более шокирующей выгладит внезапная смерть этого здоровяка после шести лет жизни душа в душу, и вина по умолчанию ложится на героиню.

* См.: Шмид В. Активизация не отобранных мотивов; Щеглов. Из работ о поэтике Чехова. С. 499, 507; Жолковский А. К. Горе мыкать // Жолковский А. К. Осторожно, треножник! М.: Время, 2010. С. 185–187.

Третий мужчина прямо обвиняет ее в неуместном вторжении на его профессиональную территорию, они мирятся, но вскоре он уезжает, и их интимное партнерство прекращается.

Наконец, последний сожитель, мальчик Саша, всячески сопротивляется попыткам покровительственного контроля со стороны героини, а угроза его отъезда нависает над их партнерством до самого конца.

Возможность доминирования героини над партнерами натурализуется каждый раз по-разному:

Кукин подчеркнуто слаб, болен, постоянно жалуется на трудности (публику, погоду, убытки);

Пустовалов, напротив, до смешного положителен во всех отношениях, но любит поучать, и, кто знает, не в том ли его беда с Душечкой, что ее поправлять ему практически не в чем, разве что в чрезмерной фиксации на делах лесоторговли, нарушающей даже ночной семейный покой*:

«...ей снились целые горы досок и теса <...> всё падало <...> Оленька вскрикивала во сне, и Пустовалов говорил ей нежно: — Оленька, что с тобой, милая? Перекрестись!» (10, 106).

Уязвимость ветеринара состоит в его гражданском состоянии и ответственности неофициальности союза с героиней; слабой стороной предстает он также в отношениях с женой, зависит и от мнения коллег по полку.

Наконец, Саша зависим от героини уже ввиду своего возраста, а также отсутствия родительской опоры, и тем не менее он упорно противостоит ее властным поползновениям.

На словесном уровне доминирование предстает в виде инфантилизирующей партнеров уменьшительности — применения к ним суффиксов *-ичк-* и *-еньк-*. Разумеется, описание самой героини и окружающей ее обстановки тоже не обходится без уменьшительности (*душечка, крылечко, кошечка* и т.п.)**, но это лишь способствует скрадыванию ее доминирующей природы.

Глубинной мотивировкой инфантилизации партнеров служит фактическая бездетность созданной для материнства героини. В первых эпизодах это толкает ее к квазиродительскому доминированию над взрослыми мужчинами, а в заключительном иронически овеществляется в виде полуусыновления чужого ребенка.

* Ср.: From Karamzin to Bunin. An Anthology of Russian Short Stories. Ed. and comm. by Carl Proffer. Bloomington & London UP, 1969. P. 40.

** См.: Паперный З. С. Душа и душечка // Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976. С. 291–312.

5

Характерный нарративный вызов — сочетать угнетающую повторяемость, диктуемую темой, с желанным повествовательным разнообразием. Чехов все время балансирует между крайностями, то выпячивая повторы, то ослабляя нажим.

Отчасти задача решается уже отмеченным варьированием партнеров:

- хрупкому, богемно-истеричному Кукину противостоит утомительно степенный и здоровый Пустовалов;
- двум мужьям — полуразведенный Смирнин;
- троим взрослым — ребенок Саша;
- четверем положительным эпизодам — один отрицательный.

К этому добавляется разнообразие связей и переключек между эпизодами.

Первый развертывается, слегка водевильно, из размышлений героини о желанности дождя, убыточного для театра, которым занимается будущий муж.

Второй фабульно связывается с первым благодаря встрече в церкви героини, еще носящей траур, с будущим вторым мужем. Встреча одновременно предвещает богобоязненную солидность очередного партнера и ненавязчиво контрастирует с оперативностью сватовства. Зато откровенно комичен контраст последующих речей героини об отсутствии у нее и ее супруга, людей труда, времени на такие пустяки, как театр, с ее былой преданностью театру*.

Для сцепления второго и третьего эпизодов использовано общение героини с ее квартирантом и будущим партнером во время отсутствия уехавшего по делам мужа. Однако несмотря на одиночество героини и молодость практически холостого собеседника, ничего романтического между ними не происходит; напротив, героиня, в духе своего степенного мужа, наставляет квартиранта помириться с женой. После смерти второго мужа она таки вступает с квартирантом в связь, но очевидный контраст с ее прошлыми поучениями в лоб уже не дается.

Отъезд ветеринара ведет к негативному четвертому эпизоду, а его новый приезд, уже не в роли партнера, с женой и ребенком, нуждающимся

* Литературный прецедент полного забвения прежнего партнера находим у пушкинской тезки чеховской героини:

«Мой бедный Ленский! изнывая, / Не долго плакала она. / Увы! невеста молодая / Своей печали неверна. / Другой увлек ее вниманье <...> / И вот уж с ним пред алтарем...» («Евгений Онегин», 8, X).

в заботе, — к пятому. Вкупе с периодом их прошлого невинного соседства это знаменует спад интенсивности брачных/любовных устремлений героини, натурализуя ее переход к квазиматеринству.

6

Разнообразно протекает и развитие основных смысловых и словесных мотивов рассказа.

Начнем с заглавного слова — ласкательно-уменьшительного варианта *души*, снижаемого привязкой скорее к телесным, нежели душевным достоинствам носительницы* и ходовым мещанским употреблением. Произносят его в основном анонимные *дамы* и *знакомые*, придавая ему некую объективность и подтверждая общественный статус героини**, и лишь однажды — первый партнер. Звучит оно всегда позитивно — и тем острее в печальных ситуациях. Помимо заглавия, изначально невинного, но призванного задним числом аккумулировать последующие снижающие коннотации, оно фигурирует в тексте 8 раз.

В первом эпизоде его произносят дамы и подразумевают бегло упомянутые мужчины:

«Глядя на ее **полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой** <...> **мужчины** думали: “Да, **ничего себе...**” и тоже улыбались, а гости — дамы не могли удержаться, чтобы <...> **не схватить ее за руку** и не проговорить в порыве удовольствия: — **Душечка!**» (10, 103);

затем будущий муж:

«И когда он увидел как следует **ее шею и полные здоровые плечи, то всплеснул руками** и проговорил: — **Душечка!**» (10, 103).

* Более «телесной», чем альтернативная *душенька*, представляется и фонетика *душечки*, с ее повтором шипящих: к корневому *Ш* добавляется суффиксальное *Ч*.

** Ср. социализирующую роль прозвищ в «Ионыче»:

«Почти зеркальная инверсия произведена во взаимном положении доктора и героини.

Начинается она с символического сдвига имен: в одном случае ласкательное домашнее прозвище заменилось формальным именованием (“Уже это была Екатерина Ивановна, а не Котик”), в другом, наоборот, имя-отчество вытеснилось фамильярным прозвищем (“Его зовут уже просто Ионычем”) <...> [П]рзвище <...> определенно указыва[ет] на принадлежность его носителя к некоему коммунальному гнезду, на его бессознательное и покойное пребывание в рамках привычного миропорядка. Именно такой функциональной фигурой в городе С. раньше была Екатерина Ивановна, а теперь стал Старцев» (Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М.: НЛО, 2012. С. 236).

Потом актеры и дважды подряд дамы, сочувствующие ее рыданиям по смерти мужа.

Во втором эпизоде это слово появляется один раз, когда знакомые безуспешно зовут ее в театр, и таким образом оно включается в игру с ее «отказом от культуры».

Слово возвращается лишь в пятом эпизоде, где его с удовольствием произносят встречные. Этой оптимистически контрастной рифмой к печальному исходу первого эпизода серия завершается.

Мотив «социальности» героини проходит через все повествование.

Театр, детище первого мужа и героини, — публичное предприятие, и предметом внимания супругов являются как зрители (публика), так и труппа и даже рецензенты, а о смерти мужа героиня плачет по секрету всему свету:

«И она уже говорила своим знакомым, что <...> самое важное и нужное на свете — это театр <...>.

Публику она <...> презирала за равнодушие к искусству и за невежество <...> поправляла актеров, смотрела за поведением музыкантов <...> ходила в редакцию объясняться.

Оленька вернулась домой <...> и зарыдала так громко, что слышно было на улице и в соседних дворах» (10, 104, 105).

Общественная жилка героини проявляется и во втором эпизоде:

«— Теперь лес с каждым годом дорожает на двадцать процентов, — говорила она покупателям и знакомым <...>.

Каждый день в полдень во дворе и за воротами на улице вкусно пахло борщом и жареной бараниной <...> и мимо ворот нельзя было пройти без того, чтобы не захотелось есть. В конторе <...> покупателей угощали чаем с бубликами <...>.

— Ничего, живем хорошо, — говорила Оленька знакомым <...> Дай бог всякому <...>.

— Люди добрые, пожалейте меня, сироту круглую...» (10, 106, 107, 108).

Третий эпизод тоже разворачивается на глазах у горожан:

«Иногда уже видели <...> как она в своем садике пила чай с ветеринаром <...> [а] встретясь на почте с одной знакомой дамой, она сказала: — У нас в городе нет правильного ветеринарного надзора <...>.

Другую бы осудили <...> но об Оленьке никто не мог подумать дурно <...>.

Когда к нему приходили <...> сослуживцы по полку, то она <...> начинала говорить о чуме на рогатом скоте...» (10, 108, 109).

В четвертом общественные порывы героини систематически фрустрируются:

«Теперь уже она была совершенно одна <...> Она <...> подурнела, и на улице **встречные уже не глядели на нее**, как прежде, и **не улыбались ей...**» (10, 109).

А в пятом желанное общение возвращается — не только с Сашей и его родителями, но и с горожанами вообще:

«...ее лицо <...> улыбается, сияет; **встречные**, глядя на нее, испытывают удовольствие и говорят ей: — Здравствуйте, душечка Ольга Семеновна! <...> — Трудно теперь стало в гимназии учиться, — **рассказывает она на базаре**» (10, 113).

7

Обратимся к лейтмотивному «копированию мнений партнера», благодаря которому героиня предстает персонажем особого, очень распространенного в литературе — «творческого» — типа*. Это такие персонажи, как:

- Гамлет, — ставящий «Мышеловку»;
- Дон Кихот, — начитавшийся рыцарских романов и пытающийся разыгрывать их в жизни;
- мадам Бовари, — еще одна гиперактивная читательница-подражательница;
- хитроумный Одиссей, — придумывающий «троянского коня»;
- Ковель, — инсценирующий для Журдена сватовство к его дочери сына турецкого султана и посвящение его самого в сан «мамамуши»;
- и другие трикстеры, помогающие авторам сочинять сюжеты (типа пушкинского Сильвио и изобретательных лесковских крючкотворов).

Чехов разрабатывает своеобразный собственный вариант такого «авторствующего» персонажа — образ претенциозного производителя речей, систематически подвергаемых провалу коммуникации. Таковы, например:

- Гаев, обращающийся с речью к «глубокоуважаемому шкафу»;
- три сестры, твердящие на протяжении всей пьесы «В Москву, в Москву»**;

* Подробнее см.: Жолковский А. К. «Текст в тексте»: авторы и читатели среди персонажей // Звезда. 2020. № 1. С. 259–275.

** См.: Сальникова М. Несработавшее заклинание: О мифологеме Москвы в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» // Звезда. 2020. № 7. С. 269–281.

— отставной моряк, произносящий за свадебным столом бесконечные флотские команды;

— Иван Петрович Туркин, повторяющий одни и те же самодельные остроты: *Недурственно, Бонжурте* и т.п.;

— его жена-графоманка, романы которой начинаются фразами типа *Мороз крепчал*;

— различные нудные персонажи, поучающие других, как им жить: Лида в «Доме с мезонином», Модест Алексеич в «Анне на шее».

Чеховские сюжеты часто сводятся к демонстрации тавтологичной бессмысленности подобных словесных экзерсисов*. Недаром в реакции на них доктора Старцева слышится металитературная жалоба его автора, доктора Чехова:

«Старцев слушал <...> и ждал, когда она кончит.

“Бездарен, — думал он, — не тот, кто не умеет писать повестей, а тот, кто их пишет и не умеет скрыть этого”.

— Недурственно, — сказал Иван Петрович» (10, 37).

Героиня «Душечки» — еще одна представительница этой корпорации горе-авторов, но продуцирующая свои ненужные тексты путем элементарного копирования (по методу Акакия Акакиевича), но претендующая на их общественную ценность.

Мотив копирования возникает в тексте рано, метаформулировку (*мнения, мысли*) получает далеко не сразу, к простому повторению слов не сводится и то звучит во весь голос, то почти уходит в подтекст.

В первом эпизоде сначала даются слова героини, звучащие эхом более ранних реплик Кукина, за чем следует комментарий рассказчика:

« — Но разве публика понимает это? — говорила она. — Ей нужен балаган! <...> **И что говорил** о театре и об актерах Кукин, **то повторяла** и она» (10, 104).

Во втором эпизоде эхо-реплика героини тоже дается без предварительной реплики мужа, и комментарий рассказчика синтаксически аналогичен предыдущему:

« — Теперь лес с каждым годом **дорожает** <...> А какой **тариф!** — говорила она, в ужасе закрывая обе щеки руками. — Какой **тариф!** <...> **Какие мысли** были у мужа, **такие** и у нее» (10, 106).

* См.: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 98–99, 215–216, 312.

Но теперь согласие распространяется уже на все аспекты совместной жизни, причем жизни подчеркнута телесной, материальной, — в противовес сугубо эстетическим заботам в первом браке:

«Если он думал, что в комнате жарко <...> то так думала и она. Муж ее не любил никаких развлечений <...> и она тоже <...>.

По субботам Пустовалов и она ходили ко всенощной <...> и, возвращаясь из церкви, шли рядышком, с умиленными лицами, от обоих хорошо пахло <...>.

Раз в неделю супруги ходили в баню и возвращались оттуда рядышком, оба красные» (10, 106, 107).

В следовании второму мужу героиня развивает даже некоторую самостоятельность, не только повторяя за ним, но и импровизируя в его духе:

«— Спасибо, что поскучали со мной, дай бог вам здоровья, царица небесная... И всё она выражалась так степенно, так рассудительно, подражая мужу <...> — [В]ы бы помирились с вашей женой. Простили бы ее хоть ради сына! <...> А когда возвращался Пустовалов, она рассказывала ему вполголоса про ветеринара <...> и оба вздыхали и покачивали головами» (10, 107, 108).

Самостоятельными вариациями героини на пустоваловские темы можно считать также ее любовь к дровяной терминологии и сны, куда проникают доски, тес и бревна.

Копирование речей ветеринара вводится с дополнительным нарративным эффектом — как невольное свидетельство нового, полузаконного, партнерства, вслед за чем следует метатекстуальное обобщение, и в тексте эпизода впервые появляется слово *мнение*:

«...как она жила <...> можно было только догадываться. По тому <...> что видели, как <...> [ветеринар] читал ей вслух газету <...> [а] одной знакомой <...> [она] сказала: — У нас в городе нет правильного ветеринарного надзора <...> О здоровье домашних животных <...> надо заботиться так же, как о здоровье людей. Она повторяла мысли ветеринара и теперь была обовсем такого же мнения, как он» (10, 108).

Предательская социальная роль ее речей о ветеринарии иронически подхватывается рассказчиком:

«Она и ветеринар никому не говорили о перемене <...> в их отношениях, и старались скрыть, но это им не удавалось, потому что у Оленьки не могло быть тайн» (10, 108).

Однако на этот раз партнер дает копированию отпор:

«Когда к нему приходили <...> она <...> начинала **говорить** <...> о жемчужной болезни <...> а он <...> **шипел сердито**: — Я ведь просил тебя не говорить о том, чего ты не понимаешь!» (10, 109).

В четвертом эпизоде «копирование» звучит во весь голос, но как не могущее иметь места, причем металексемы мнение и мысль проходят 9 раз и намечается абсурдистское гипостазирование мнений как отсутствующих уже не просто у героини, а в окружающей реальности:

«...в “Тиволи” играла музыка <...> но это уже не **вызывало никаких мыслей**. Глядела она безучастно на свой пустой двор, **ни о чем не думала** <...>.

А главное <...> у нее уже не было **никаких мнений** <...> ни о чем [она] не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить. А как это ужасно не иметь **никакого мнения!** <...> При Кукине и Пустовалове и потом при ветеринаре Оленька <...> **сказала бы свое мнение о чем угодно**, теперь же и среди мыслей <...> у нее была такая же пустота, как на дворе <...>.

И так день за днем, год за годом, — и ни одной радости, и **нет никакого мнения**» (10, 109, 110).

С появлением Саши мнения и мысли возвращаются в текст, но в конце эти металексемы сменяются простой демонстрацией заемных речей героини, что вторит аналогичным пассажам в ранних эпизодах, замыкая таким образом рамку.

«— **Островом** называется часть суши... — **повторила она**, и это было ее **первое мнение**, которое она **высказала с уверенностью** после стольких лет молчания и **пустоты в мыслях**. И она уже **имела свои мнения** <...> о том, как теперь детям **трудно учиться в гимназиях** <...> Шутка ли, вчера в первом классе задали басню наизусть, да перевод латинский <...> И она **начинает говорить** об учителях, об уроках, об учебниках, — **то же самое, что говорит о них Саша**» (10, 111, 113).

Копирование не сводится к повторению мнений партнера и усвоению его вкусов и интересов. Вариацией на ту же тему являются типовые, как бы не личные, а стандартные, заимствуемые из некоего общего запаса, клишированные и фольклорные речи героини, — в частности ее реакции на смерти обоих мужей, причем вторая почти точно воспроизводит первую:

« — Голубчик мой! — зарыдала Оленька. — Ваничка мой миленький, голубчик мой! Зачем же я с тобой повстречалась? Зачем я тебя узнала и полюбила? На кого ты покинул свою бедную Оленьку, бедную, несчастную? <...>

— На кого же ты меня покинул, голубчик мой? — рыдала она, похоронив мужа. — Как же я теперь буду жить без тебя, горькая я и несчастная? Люди добрые, пожалейте меня, сироту круглую» (10, 105, 108).

Оленька — неоригинальный, но тем более плодовитый «автор»: исполнитель, популяризатор, сказительница...

8

Одним из вербальных мотивов является рефреново возвращающееся слово *хорошо* — дважды в первом эпизоде и дважды, с легкой вариацией, во втором:

«После свадьбы **жили хорошо** <...> И зимой **жили хорошо** <...>.

Пустовалов и Оленька, поженившись, **жили хорошо** <...>. — Ничего, **живем хорошо**» (10, 104, 106, 107).

Но к четырем простым повторам дело не сводится, — еще пять раз эта изоглосса звучит под сурдинку, скрещиваясь с другими повторными мотивами:

— с вампирической инфантилизацией первого мужа:

«По ночам он кашлял, а она <...> кутала в свои мягкие шали. — Какой ты у меня славненький! <...> Какой ты у меня **хорошенький!**» (10, 104);

— с солидностью и физическим здоровьем второго:

«...дама <...> немедля заговорила о Пустовалове, о том, что он **хороший**, солидный человек <...> возвращаясь из церкви, шли <...> с умиленными лицами, от обоих **хорошо** пахло» (10, 106, 107).

— обращением мотива преданности театру:

« — В театрах этих что **хорошего?**» (10, 107).

— а последний раз — в негативном четвертом эпизоде — в сочетании с привычной копирующей конструкцией, но без озвучивания самого мнения, исходящего на этот раз от социально и гендерно незначительной личности:

«И так день за днем <...> **нет никакого мнения**. Что сказала Мавра-кухарка, то и **хорошо**» (10, 110).

Еще одна словесная серия — мотив «полноты/пустоты/худобы»*, естественно связанный с «внутренней пустотой героини, вампирически нуждающейся в заполнении» (в общей сложности 15 словоупотреблений). Ср., например:

«...**полные** розовые щеки — почти все ложи были **пустые** — Оленька **полнела** <...> а Кукин **худел** — прожили <...> в любви и **полном** согласии шесть лет — Она **похудела** — глядела <...> безучастно на свой **пустой** двор — в сердце у нее была такая же **пустота** — двор **наполнился** облаками пыли — жена ветеринара, **худая**, некрасивая дама — мальчик, Саша <...> **полный** — после стольких лет молчания и **пустоты** в мыслях — ему становится совестно, что за ним идет высокая, **полная** женщина...»

К этой изоглоссе примыкают 10 вхождений фамилии Пустовалов, оксюморонно сочетающей «пустоту» с «множественностью, мощностью», бросая иронический отсвет на вроде бы основательную, согласную и счастливую, но бесплодную и бездетную совместную жизнь героини с заполняющим ее носителем этой фамилии.

9

Последним рассмотрю знаменитый оборот *мы с Ваничкой/Васичкой*, рефреном проходящий через первые два эпизода:

«...если бы **мы с Ваничкой** поставили какую-нибудь пошлость <...> театр был бы битком набит. Завтра **мы с Ваничкой** ставим “Орфея в аду”, приходите <...> Актеры любили ее и называли “**мы с Ваничкой**” и “душечкой” <...>»

— И всё вы дома или в конторе, — говорили знакомые. — Вы бы сходили в театр <...> — **Нам с Васичкой** некогда по театрам ходить <...>»

— Ничего, живем хорошо, — говорила Оленька знакомым <...> — Дай бог всякому жить, как **мы с Васичкой**» (10, 104, 107).

Этот оборот — любимое личное местоимение героини**, объединяющее ее и ее партнера в некое нерасторжимое «мы», не содержащее — в идеальном соответствии с темой рассказа — упоминания об отдель-

* См.: *Evdokimova S.* “The Darling”. P. 194.

** См.: *Паперный З. С.* Душа и душечка. С. 304.

ном «я»*. Оборот это вполне обычный в русском языке, но все-таки идиоматичный — отсутствующий в большинстве европейских языков и потому неизбежно пропадающий в переводах**.

Чехов всю скандирует это «местоимение» (5 вхождений), для чего филигранно оттачивает его рефренность. Для двух несхожих имен *Иван* и *Василий* он формирует общий скелет *Вá-н/с-ичка*, с разницей всего в одном согласном, — путем привлечения мотива уменьшительности.

Вообще, эта серия — густой сплав нескольких мотивных линий:

- растворения «я» в партнере,
- вампирической уменьшительности,
- комического приятия/неприятя театра,
- полноты/пустоты,
- мотива *жили хорошо* и
- публичности, включенности в общественную среду, жизни на людях.

Последний мотив, представленный довольно разнообразно (*битком набит — приходите — говорили знакомые — говорила Оленька знакомым — всякому*) является, по сути, ближайшим родственником самого оборота «мы с X-ом» — по линии растворения индивидуальности в некой коллективной общности. Просто в одном случае речь идет о двучленном союзе, а в другом — о целом сообществе *знакомых*.

Здесь уместно вспомнить о привязанности героини к своему дому и двору (в этом плане «Душечка» сопоставима со «Старосветскими помещиками»***), о мотиве «своего племени», заданном ее фамилией (*Племянникова*), и о том, что угроза ее счастью с партнером дважды исходит извне и знаменуется устрашающим стуком в ворота и телеграммой****.

В первом эпизоде:

«...вдруг раздался зловеющий стук в ворота; кто-то бил в калитку <...> бум! бум! бум! <...> — Отворите <...>! — говорил кто-то за воротами глухим басом. — Вам телеграмма! <...> “Иван Петрович скончался сегодня скоростижно сучала ждем распоряжений хохороны вторник”» (10, 105).

* Чехов, в сущности, доводит до предела дорогое Толстому слияние личностей Левина и Кити:

«Он понял, что она не только близка ему, но что он теперь не знает, где кончается она и начинается он» (Толстой Л. Н. Собрание сочинений. Т. 9. С. 53), восходящее к Библии: («Человек <...> прилепится к жене своей; и будут одна плоть; Быт 2: 22–24); ср. русскую пословицу: «Муж и жена — одна сатана»).

** Английские переводчики вынуждены прибегать к конструкции «VanichkaandI», из которой торчит неуместное «я».

*** Ср.: Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. С. 173–174.

**** См.: Evdokimova S. “The Darling”. P. 190–192.

И в пятом:

«Вдруг сильный стук в калитку. Оленька просыпается и не дышит от страха <...> Проходит полминуты, и опять стук. “Это телеграмма из Харькова, — думает она, начиная дрожать всем телом. — Мать требует Сашу к себе в Харьков” <...> Но <...> это ветеринар вернулся домой из клуба. “Ну, слава Богу”, — думает она» (10, 113).

Во втором эпизоде, самом счастливом, мотив «ворот» трижды проходит под знаком позитивной открытости, — разумеется, для «своих», городских (а не для доставщиков телеграмм издалека):

«Доведя Оленьку до калитки, он простился и пошел далее <...> [Во дворе и за воротами на улице вкусно пахло борщом <...> и мимо ворот нельзя было пройти без того, чтобы не захотелось есть» (10, 105, 107).

Больше ни разу формула «мы с X-ом» (да и зловещий стук в ворота) не появляется, но проблематизация «мы» (и противопоставления «свое, близкое, во дворе vs чужое, далекое, за воротами»), достойная пера Замятина, из текста не исчезает, а лишь меняет тона.

Вот что происходит в третьем эпизоде. Партнера тоже зовут на *В* — *Владимир* — и, соответственно, *Володичка*, но фонетический рисунок уменьшительного имени оказывается несколько отличным. Иной характер носит и партнерство с ветеринаром — это не брак, а незаконное сожительство. А главное, к нему оказывается неприменимо солидарное «мы с X-ом». Напротив, партнер дает отпор претензиям героини на апроприацию его профессиональных суждений и возвращает ей ее любимое местоимение, на этот раз включающее его и его коллег, а ее исключаящее:

«Когда к нему приходили <...> его сослуживцы по полку, то она <...> начинала говорить о <...> о жемчужной болезни, о городских бойнях, а он страшно конфузился <...> и шипел сердито: — Я ведь просил тебя не говорить о том, чего ты не понимаешь! Когда мы, ветеринары, говорим между собой, то, пожалуйста, не вмешивайся <...> — Володичка, о чем же мне говорить?!»* (10, 109).

В интересующем нас метасловесном плане можно констатировать, что хорошее владение грамматическими категориями, в данном случае местоимением 1-го л. мн. ч., спасает ветеринару жизнь.

* Здесь на язык просится заключительный мем из фильма Михаила Сегала «Рассказы»: «А о чем нам с тобой трахаться?!» (о нем см.: Жолковский А. К. Грамматика любви. Лингвостилистические заметки // Жолковский А. К. Напрасные совершенства и другие виньетки. М.: АСТ, 2015. С. 523–531).

Вместе с двучленным *мы с В-чкой* отменяется и включенность героини в более широкий круг «своих», а заодно и «присвоение мнений», чем предвещается негативный следующий эпизод*.

Важную роль в этом повороте играет медиаторская промежуточность третьего партнера. С одной стороны, он вроде бы «свой»:

- очередной партнер героини,
- отец следующего партнера,
- живущий в ее доме;

с другой стороны — «чужой»:

- иногородний, откуда-то приезжающий и куда-то уезжающий,
- принадлежащий своему полку и
- своей жене,
- не находящийся с героиней в интимных отношениях ни в начале, ни в конце своего пребывания в городе.

Соответственно — и на чуждость, и на свойскость — работают тут *ворота*, окруженные созвездием знакомых мотивов:

«В один жаркий июльский день <...> когда по улице гнали городское стадо и весь двор наполнился облаками пыли, вдруг кто-то постучал в калитку. Оленька пошла сама отворять и <...> обомлела: за воротами стоял ветеринар Смирнин [так сказать, чужой среди своих]» (10, 110).

10

В связи с непереводаемостью оборота «мы с X-ом» стоит коснуться вопроса о принципах работы Чехова со словом — как в «Душечке», так и вообще в его зрелой прозе. Принято считать, что чеховское письмо — не особо выисканное, скорее какое-то нейтрально-интеллигентское. Ср.:

«Серьезный недостаток Чехова — его русский язык, бесцветный и лишенный индивидуальности. У него не было чувства слова. Ни один русский писатель такого масштаба не писал таким безжизненным и безличным языком. Поэтому Чехова так легко переводить (не считая местных аллюзий, реалий и некоторых “словечек”). Из всех русских писателей ему меньше всего опасно коварство переводчиков»**.

* Развязка этой местоименной драмы наступает, когда Саша говорит: «— Вы, тетя, идите домой, а теперь уже я сам дойду» (10, 112). Разделение на *вы* и *я* кладет конец всякой надежде на *мы*.

** *Мирский Д. С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. London: Overseasm Publications Interchange Ltd. С. 569.

Это писано всего два десятка лет спустя после смерти Чехова — без пиетета по отношению к не совсем еще канонизированному классику и до какой-то степени справедливо. Но не во всем.

Обратимся к самым первым словам «Душечки», каковые, в полном согласии с максимой Эдгара По, концентрированно работают на центральный эффект целого*.

«Оленька, дочь отставного коллежского асессора Племянникова, сидела у себя во дворе на крылечке, задумавшись. Было жарко, назойливо приставали мухи, и было так приятно думать, что скоро уже вечер. С востока надвигались темные дождевые тучи, и оттуда изредка потягивало влагой» (10, 102).

Ну, последнее предложение, готовящее завязку первого эпизода (жалобы Кукина на разорительные для театра дожди), стилистически ничем не замечательно и вполне переводимо. Зато в начальном предложении густо представлены чуть ли не все важнейшие — но далеко не всегда поддающиеся переводу — мотивы рассказа:

— «точное обозначение социальной принадлежности <...> обычно с первых строк»**, — в общем, переводимое;

— характеристика героини через ее зависимость от персонажа-мужчины (*дочь*), — переводимая;

— уменьшительность имени героини, предвещающая целый ряд инфантилизмов, — на многие языки не переводимая;

— ее фамилия (*Племянникова*), лексически маскулинизирующая ее*** и приковывающая к «своим» (племени, клану)****, — непереводимая;

— ее привязанность к собственному *двору* и *крылечку* — переводимая;

— и характеристика в плане мыслительной деятельности (*задумавшись*), — в принципе переводимая, но не без проблем.

Дело в том, что мотив «думания», при этом первом появлении не останавливающий читательского внимания, повторяется в следующем же

* Ср.: «Если уже первая фраза [рассказа] не содействует этому эффекту, значит, [писатель] с самого начала потерпел неудачу. Во всем произведении не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не вело бы к единой задуманной цели» (Эдгар Аллан По. Новеллистика Натаниела Готорна // Эдгар Аллан По. Избранное. М.: Худ. лит., 1984 (URL: <http://lib.ru/INOFANT/POE/essays.txt>)).

** Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. С. 245.

*** Ср., напротив, феминизирующую героя «Бедных людей» фамилию *Девушкин*.

**** См.: *Evdokimova S.* “The Darling”. P. 191.

предложении, где подвергается ироническому подрыву*: думает героиня, правда, сама, но ее мысли сводятся к тому, что за жарким днем наступит прохладный вечер**. По сути, перед нами два разных значения глагола *думать*:

— «мыслить, делать умозаключения» и

— «полагать, находить, ожидать» (что хорошо сочетается с наречием *приятно*),

и, значит, своего рода игра слов, неназойливая, почти незаметная и потому рискующая, как всякая поэзия, пропасть в переводе, — что порой и случается, ср.

«...sat **brooding** on the porch <...> she was **glad** it would soon be evening»***;
 «...was sitting in her back porch, **lost in thought** <...> it was **pleasant to reflect** that it would soon be evening»****;

«...was sitting on her porch, **deep in thought** <...> it was **so pleasant to think** that it would soon be evening»*****.

В переводе Хингли интеллектуальная непритязательность переживаний героини по поводу погоды обнажается, но каламбурный

* Ср.: приравнивание человеческого псевдомышления животному в рассказе «Счастье» (1887):

«Овцы <...> стояли и, опустив головы, о чем-то думали. Их мысли, длительные, тягучие <...> угнетали их <...> до бесчувствия <...> Старик <...> молчал и думал <...> Старик и Санька <...> сосредоточенно думали <...> Овцы тоже думали» (6, 210, 218).

Ср также:

«Чеховская “чистая” женщина это — “душечка” <...> она лишена интеллекта» (Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. С. 414).

«[У] Чехова “думает” <...> — не всегда уважительная характеристика. Так он описывает людей, не склонных к интеллектуальной деятельности» (Толстая Е. Д. Игра в классики. Русская проза XIX–XX веков. М.: НЛЮ, 2017. С. 369).

** Ср. аналогичный ход «мысли» у персонажа «Учителя словесности»:

«Ипполит Ипполитыч <...> говорил только о том, что всем давно уже известно. <...> [О]н ответил так:

— <...> **Теперь май, скоро будет настоящее лето.** А лето не то, что зима. Зимой нужно печи топить, а летом и без печей тепло».

*** См.: Hingley R. Angel // Anton Chekhov. The Russian Master and other Stories. Trans. by Ronald Hingley. Oxford & NY: Oxford UP. P. 172.

**** См.: Garnett C. The Darling // Anton Chekhov's Short Stories: Texts of the Stories, Backgrounds, Criticism. Ed. by Ralph E. Matlaw. NY&London: W. W. Norton&Co. P. 211.

***** См.: From Karamzin to Bunin. An Anthology of Russian Short Stories. Ed. and comm. by Carl Proffer. Bloomington & London: Indian UP. P. 358.

акцент на «думании» утрачивается, так что этот микропассаж отсекается от того лабиринта сцеплений, в который он призван исподволь втягивать читателя. У Гарнетт двойной акцент на «думании» налицо, но каламбурность утеряна. И лишь Проффер верен оригиналу в полной мере, демонстрируя, что дело не всегда в непреодолимости языкового барьера (как в случае семантических коннотаций имен собственных, см. выше о фамилии *Племянникова*), а во внимании к лексическим силовым линиям текста*.

Заметим, что сам переход от первого предложения ко второму (от: *сидела... задумавшись* — к: *было приятно думать*) задает характерную для зрелого Чехова — и переводимую — нарративную стратегию: повествование в объективном 3-м лице, но преимущественно с точки зрения протагониста**. Без проблем сохраняется в переводах и характерная включенность героини в экзистенциальный кругооборот дней, ночей, сезонов, браков, возрастов, жизни, смерти.

Язык ключевого первого абзаца «Душечки» и впрямь непритязателен. Его художественный секрет — и вызов переводчикам — в мастерском плетении таких обыденных словес, охватывающем весь текст рассказа. Что же касается чеховских «словечек», то они есть и в «Душечке», но не выбиваются из общей ткани повествования как отдельные словесные фейерверки, а являются разной степени яркости компонентами единого голосоведения***.

11

Таковы важнейшие художественные решения рассказа. Разумеется, в сравнительно короткой статье невозможно отдать должное всем его достоинствам.

Хотелось бы поговорить, например, о возможных шекспировских аллюзиях, подспудно связывающих два первых партнерства:

«Оленька слушала Кукина молча, серьезно, и, случалось, слезы выступали у нее на глазах. В конце концов несчастья Кукина тронули ее, она его

* И ведь одним первым абзацем работа с глаголом *думать* не ограничивается: переводчику предстоит обеспечить адекватную передачу всех его тринадцати вхождений; то же касается и слов *мысль, мнение, хорошо, пустой, полный* и множества других, релевантных для структуры рассказа.

** О сплетении в чеховском повествовании голосов рассказчика и персонажей см.: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука. 1971. С. 95 и сл.; *Паперный.* Душа и душечка.

*** Ср.: *Щеглов.* Из работ о поэтике Чехова. С. 400 и сл.

полюбила. Он был мал ростом, тощ <...> говорил жидким тенорком <...> и на лице у него всегда было написано отчаяние, **но всё же он возбудил в ней настоящее, глубокое чувство»** (10, 103).

Не сколок ли это с того, как Дездемона полюбила некрасивого Отелло из сострадания к его мукам, — тем более что речь ведь идет о театральной жизни?!* Ср. далее возможную отсылку в Бирнамскому лесу, идущему в финале «Макбета» на Данзинан:

«По ночам <...> ей снились целые горы досок и теса, длинные, бесконечные вереницы подвод <...> снилось ей, как **целый полк двенадцатиаршинных, пятивершковых бревен стоймя шел войной на лесной склад»** (10, 106).

Кстати, этот пассаж из второго эпизода по-своему развивает более краткий «военный» фрагмент из первого (Отелло, как и Макбет, — военачальник):

«...по ночам ей слышно было, как в саду играла музыка, как лопа-лись с треском ракеты, и ей казалось, что это **Кукин воюет со своей судьбой и берет приступом своего главного врага — равнодушную публику»** (10, 103).

Заодно готовится третий эпизод с его четырьмя упоминаниями о полке, в котором служит Смирнин.

Можно было бы подробнее рассмотреть потенциальную иронию дважды звучащего определения *острова* — в свете, с одной стороны, подчеркнутой не-отдельности героини, а с другой — ее привязанности к своему дому/двору (= «острову Цирцеи»)**.

Но ограничимся сказанным.

* См.: Жаринов Е. В. «Душечка» Чехова и «Простое сердце» Г. Флобера: проблемы духовности // Жаринов Е. В. Лекции о литературе. Диалог эпох. М.: АСТ, 2016. С. 335–390. Ср. в «Скучной истории»:

«Я смотрю на свою жену и <...> спрашиваю себя: неужели эта старая <...> женщина <...> умеющая говорить только о расходах и улыбаться только дешевизне <...> была когда-то той самой тоненькой Вареею, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум <...> и, как Отелло Дездемону, за “состраданье” к моей науке?» (7, 255).

** Ср. более прозрачную иронию в финале «Дома с мезонином», где Лида, разрушившая любовь доверчивых героев, диктует ученику: «Вороне где-то бог послал кусочек сыру...» (9, 190) (кстати, басня появляется и в конце «Душечки»: «— Шутка ли, вчера <...> задали басню наизусть, да перевод латинский, да задачу...»; 10, 113).

Мы видели, как центральная тема рассказа предстает в виде набора вариаций, которые далее оригинально развертываются в сюжет, разнообразно пересекаясь и совмещаясь друг с другом. Мы обратили специальное внимание лишь на несколько самых красноречивых случаев, но в систематичности таких сплетений нетрудно убедиться, заметив, сколь часто одни и те же фрагменты текста фигурируют в разных рубриках нашего разбора.

Толстой недаром сравнил рассказ с искусно сотканным *кружевом**. При всей скромности образующих его лексических нитей, этот кружевной дизайн — шедевр словесного искусства. Ведь именно в

«...лабиринте сцеплений <...> и состоит сущность искусства», —

а не в том, что

«критики <...> понимают и в фельетоне могут выразить»**.



* См.: Мелкова А. С. [Примечания к «Душечке»]. С. 411.

** Толстой Л. Н. О литературе. С. 156. По иронии судьбы, в положении таких критиков оказался и сам автор этих слов — как еще и автор неизбежно фельетонного в его смысле «Послесловия» к рассказу (Там же. С. 575–578).