

МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Н.М. Абиева¹

Алтайский государственный педагогический университет

ПОЭТИКА КОСТЮМА В ПОЗДНЕЙ ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА: СЕМАНТИЧЕСКИЕ СДВИГИ

В статье анализируется поэтика костюма в поздней прозе А.П. Чехова. Семантические сдвиги – «визуальное» замещается «акустическим» и «ольфакторным» – свидетельствуют о поиске форм для выражения неоднозначности человеческих переживаний. В многослойной полисемантической детали, завязывающей все «узлы» повествования, содержится ключ к авторской игре текста и подтекста.

Ключевые слова: костюм, поэтика, мотив, текст, акустика, ольфакторика, пластика.

N.M. Abieva

Altai State Pedagogical University

POETICS OF CHEKHOV'S LATEST PROSE: SEMANTIC SHIFT

The article analyzes the poetics of the costume in Chekhov's latest prose. Semantic shifts: «visual» is replaced by «acoustic» and «olfactory», are the reasons for looking for ways of expressing the complexity, ambiguity of human experience. The multilayer polysemantic detail tying all the «knots» of the narrative, holds the key to the author's game of the text and the subtext.

Keywords: costume, poetics, motive, text, acoustic olfactory, plastics.

Несмотря на возрастающий интерес к кодам повседневности в современных гуманитарных исследованиях, поэтика костюма в

¹ Наилья Мисирхановна Абиева, аспирантка кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета.

художественной литературе недостаточно изучена, в том числе и в прозе А.П. Чехова. Отдельные наблюдения содержатся в немногих работах 70-90-х гг. – Е.С. Добина [Добин, 1981], И.Н. Сухих [Сухих, 1987], А.В. Кубасова [Кубасов, 1988] и др. В XXI веке обращает на себя внимание статья Н.В. Ивановой постановкой проблемы «Чехов и мода» [Иванова, 2010]. Пожалуй, первая попытка систематизации наблюдений над чеховским костюмом – в культурологических исследованиях И.А. Манкевич [Манкевич, 2009, 2013]. Теме моды и костюма в творчестве А.П. Чехова посвящен сборник «Чеховские чтения в Ялте» (Симферополь, 2009). Системного исследования поэтики чеховского костюма в отечественном литературоведении пока еще нет.

В своем исследовании мы опираемся на две базовые работы – Е.С. Добина [Добин, 1981] и А.П. Чудакова [Чудаков, 1971]. Е.С. Добин рассматривает чеховскую деталь как «смысловой фокус», «конденсатор авторской идеи, лейтмотив произведения» [Добин, 1981, с. 412]. А.П. Чудаков, открывший «случайностный» принцип в прозе писателя, подчеркивает: предметные детали подбираются не для иллюстрации некоей идеи, не для выражения очевидного смысла, а для создания иллюзии естественности. На наш взгляд, при всей простоте и обыденности, деталь у Чехова становится «ударным» элементом, наполняющим и расширяющим авторский нарратив.

Интерес Чехова к моде демонстрируют его письма. «Жизнетворческая» программа Чехова, отвечающая принципу калокагатии, включает одухотворенность внешнего облика («В человеке все должно быть прекрасно...»). В письме к родным из Вены от 20 марта (1 апреля) 1891 г. Чехов не скрывает восхищения («Ах, друзья мои тунгусы, если бы вы знали, как хороша Вена!» [Чехов, 1976, П., Т. 4, с. 200]). Его поражают изобилие модных вещей («Одних галстуков в окнах миллиарды!» [там же]) и всеобщее следование моде («На козлах сидят франты в пиджаках и в цилиндрах, читают газеты» [там же]), и особенно женщины, которые «красивы и изящны» [там же, с. 373]. В итоге: «Да вообще всё чертовски изящно» [там же].

Костюм в повседневной жизни становится индикатором, указывающим на ненормальность мира. Лейтмотив берлинских писем к сестре – немецкая «безвкусица, наводящая уныние» [Чехов, 1982, П.,

Т. 12, с. 133]: «...нигде не одеваются так мерзко, с совершенным отсутствием вкуса. Не видел ни одной красивой и ни одной, которая не была бы обшита какой-нибудь нелепой тесьмой» [там же, с. 115], «Ах, как немки скверно одеваются!» [там же, с. 122]. Безвкусица в общей картине мира – знак ее негармоничности.

Чехов иронизирует над неумением русских эмансипированных дам одеваться: «Когда я летом ехал с Евреиновой (редактор петербургского журнала «Северный Вестник». – *Н.А.*) на юг (она была без турнюра, и публика ужасно над ней потешалась...)» [Чехов, 1976, П., Т. 3, с. 14]. Иронизирует над собой, позирующим художнику И.Э. Бразу в «нелепом» – «...в пестрых панталонах и белом галстуке» [Чехов, 1979, П., Т. 7, с. 190]. А в критических оценках переходит на костюмные ассоциации, как, например, к письме к А.В. Суворину от 23 января 1900 г.: «Язык Ваших героев похож на белое шелковое платье, на котором всё время переливает солнце и на которое больно глядеть» [Чехов, 1980, П., Т. 9, с. 23].

В ранней прозе писателя, где костюм постепенно обретает полисемантичность и неоднородность, в описаниях преобладает визуальность. Примерно с 1887 г. в чеховских «костюмных» вариациях наблюдаются сдвиги, на наш взгляд, отражающие общую тенденцию чеховской поэтики – уход от «общих мест» и акцентирование мелких деталей. Так, в письме к брату Александру от 10 мая 1886 г. Чехов рекомендует ему «хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина» [Чехов, 1974, П., Т. 1, с. 242]. И далее поясняет: «Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки» [там же]. Это своеобразный «боковой ход», уводящий от прямого описания в сторону впечатления, что близко к манере импрессионистов.

С другой стороны, Чехов возвращается к романтической традиции начала XIX века. От художника не требуется конкретного изображения, достаточно лишь намекнуть, очерчивая детали (например, в словесном портрете – уста, глаза и т.д.). Подобное изображение отвечало принципу романтизма с его идеей

довоплощения Красоты. Недовоплощенность уводила от зримой вещественности (неизбежно ведущей к прямолинейности) к ассоциативности. Отголоски этого и в пушкинском «Признании» («Когда я слышу из гостиной / Ваш легкий шаг, иль *платья шум*, (курсив здесь и далее наш. – Н.А.) / Иль голос девственный, невинный, / Я вдруг теряю весь свой ум» [Пушкин, 1957, Т. 3, с. 28]) женское очарование выражено через акустические детали. Эта традиция далее поддержана И.С. Тургеневым и И.А. Гончаровым, в их прозе женское очарование передано через звуки и запахи¹.

Этот прием становится элементом поэтики Чехова. В подобном изображении акцент не на самом предмете, а на впечатлении от него, сформированном различными средствами, содержащими синестетические коды (термин С.Б. Секачевой [Секачева, 2007]). В этом – признание сложности и неоднозначности переживаний человека и уход от прямолинейности в их изображении.

Акустика

Акустический пласт моделирует образ Женщины как недостижимый.

Так, в рассказе «Володя» (1887) «шорох платья» – то, что влечет к женщине, которая при этом остается неуловимой: «Теперь, сидя в беседке и думая о завтрашнем экзамене ..., он чувствовал сильное желание видеть Нюту (так Шумихины называли Анну Федоровну), слышать ее смех, *шорох ее платья...*» [Чехов, 1976, Т. 6, с. 198]. В авторское описание героини включается субъективный взгляд Володи – она ему кажется обаятельной и роскошной. Однако произнесенная ею фраза о гадком утенке, разрушая очарование, отводит образ к противоположному полюсу: «Как теперь Володе казались безобразны её длинные волосы, просторная блуза, её шаги, её

¹ См. об этом: Козубовская, Г.П. «Вешние воды» И.С. Тургенева и семантическая поэтика // Проблемы развития современной науки: сборник научных статей по материалам Международной научно-практической конференции (15 апреля 2016 г., г. Екатеринбург) / Под общ. ред. Т.М. Сигитова. – Пермь: ИП Сигитов Т.М., 2016. – С. 123-127.

голос!» [там же, с. 205]. «Блуза» ассоциируется с влажным прохладным запахом купальни и миндального мыла. В описании редуцирована одна деталь – шорох платья: ее устранение становится знаком утраты очарования.

В эпизоде самоубийства Володи «черная лента» на цилиндре покойного отца, символизирующая траур по какой-то даме, – намек на повторение судьбы сына в судьбе в сыне.

В повести «Три года» (1895) эпизод объяснения Лаптева с Юлией «обрамлен» шумящим платьем: «Юлия Сергеевна побежала наверх, *шумя своим платьем*, белым, с голубыми цветочками» [Чехов, 1977, Т. 9, с. 19], «...быстро, всё так же *шумя платьем*, пошла выше и скрылась в дверях» [там же, с. 20]. В удвоении – не названное и невыразимое ощущение женственности, буквально сводящее с ума Лаптева. Юлия, утрачивая свою материальность, ускользает от Лаптева: неслучайно он просит у нее зонтик на память.

В новелле «Дама с собачкой» (1899) шорох одежды Анны Сергеевны – акустическая галлюцинация, материализующая ее в снах и мечтах Гурова: «Закрывши глаза, он видел ее, как живую... он слышал ее дыхание, ласковый *шорох ее одежды...*» [Чехов, 1977, Т. 10, с. 136].

«Акустическое» визуализируется в семантических метаморфозах. Визуальный пласт, связанный с «серым платьем», вбирает в себя полярные значения: ненавистный серый забор в городе С., где к Гурову пришло осознание того, что Анна Сергеевна – самый дорогой и близкий человек; «красивые, серые глаза» [там же, с. 130]), замеченные в самом начале «курортного романа» (тогда они соседствовали с «жалким»: «Что-то в ней есть жалкое все-таки» [там же]). «Серое платье» – парадоксальное открытие «красоты» в обыденной пошлости.

Ольфакторика

В письмах Чехова упоминаются различные подарки, но духи он дарит только жене («Тебя ждет у меня флакон духов. Большой флакон» [Чехов, 1980, П., Т. 9, с. 209], «Привез тебе из-за границы духов, очень хороших. Приезжай за ними на Страстной» [Чехов, 1982, П., Т. 11, с. 219]). «Дарение» развертывается в эпистолярии в сюжеты,

перерастающие в признания или обыгрывающие несуществующие романы.

Одоризмы, связанные с парфюмерией, предопределяют в прозе Чехова развитие сюжета.

Так, ольфакторикой в рассказе «Дорогие уроки» (1887) формируется женственный образ. Некто Воротов, задумавший усовершенствоваться в знании языков, неожиданно ловит себя на том, что испытывает влечение к француженке, приглашенной в качестве учительницы. Лейтмотив его переживаний – варьирующаяся формула запаха женского платья: «Она ушла, оставив после себя легкий, очень *нежный запах женского платья*» [Чехов, 1976, Т. 6, с. 389], «...и после нее остался всё тот же *нежный, тонкий, волнующий запах*» [там же, с. 391], «...а он не слушал, тяжело дышал и от нечего делать рассматривал то кудрявую головку, то шею, то *нежные* белые руки, вдыхал *запах ее платья...*» [там же, с. 391]. В вариациях отмечаются семантические сдвиги: впечатление («нежный» запах), сохраняясь в повторе, получает дополнительные характеристики, связанные с функциональностью запаха (он становится «тонким» и «волнующим»), который отнесен теперь к рукам.

«Розовое платье», пластически моделирующее Алису, становится источником ее развоплощения: «...и от нее шел такой *аромат*, что казалось, будто она окутана облаком, будто стоит только дунуть на нее, как она полетит или рассеется, как дым» [там же, с. 392]. «Розовое платье» вводит мотив хрупкого цветка, «аромат» – отсылает к семантической цепочке: дыхание – душа – Психея, правда, Психея оказывается ложной.

Комплекс ощущений

«Визуальное» в рассказе «Поцелуй» (1887) репрезентируется в различных вариациях с подключением комплекса ощущений.

Опьяненный запахами майского вечера и коньяком, Рябович поддается душевной смуте, в которой «женское» и «природное» неразличимы: «...и ему уже казалось, что запах роз, тополя и сирени идет не из сада, а от женских лиц и платьев» [Чехов, 1976, Т. 6, с. 410].

В эпизоде с поцелуем сначала актуализируются акустика («В это время неожиданно для него послышались торопливые шаги и шуршанье платья...») [там же, с. 412]), затем ольфакторика и

тактильность («...и две мягкие, пахучие, несомненно женские руки охватили его шею; к его щеке прижалась теплая щека и одновременно раздался звук поцелуя.» [там же]). Пережитые ощущения, сохраненные памятью, становятся источником радости.

Несоответствие пережитых впечатлений реальности отбрасывает его в мечты, которые «материальнее» (в настоящем контексте синоним «прекрасного») действительности: «...Он захотел вообразить ее спящую. Открытое настежь окно спальни, зеленые ветки, заглядывающие в это окно, утреннюю свежесть, запах тополя, сирени и роз, кровать, стул и на нем *платье*, которое вчера *шуришало*...» [там же, с. 416-417]. «Ускользящий» образ, связанный с комплексом переживаний, провоцирует переживание мига, вмещающего в себя печаль прощания. Образ незнакомки, подарившей счастье, материализуется и конкретизируется в воображении: «А кто же она? – думал он, оглядывая женские лица. –... Затем, что она интеллигентна, чувствовалось по *шороху платья*, по запаху, по голосу...» [там же, с. 414]. Образ Вечной женственности возникает на стыке пошлого, материального и неуловимого, утраченной материальности. Но иллюзорные желания приводят к разочарованию и тоске от одиночества: «И весь мир, вся жизнь показались Рябовичу непонятной, бесцельной шуткой...» [там же, с. 423], «...вспомнил свои летние мечты и образы, и его жизнь показалась ему необыкновенно скудной, убогой и бесцветной...» [там же, с. 423].

«Многослойная» деталь

В повести «Дуэль» (1891) появляется «многослойная» деталь, обрамляющая эпизод с дуэлью, настойчивое повторение которой вбирает в себя сложный спектр значений.

«Мокрое» входит в визуальное восприятие, которое носит интроспективный характер: «Ему (Лаевскому. – *Н.А.*) хотелось, чтобы его поскорее убили или же отвезли домой. Восход солнца он видел теперь первый раз в жизни; это раннее утро, зеленые лучи, сырость и люди в *мокрых* сапогах казались ему лишними в его жизни...» [Чехов, 1977, Т. 7, с. 444]. «Мокрое» совмещает в себе материальное и духовное: в нем неназванные тактильные ощущения прикосновения к сырому и одновременно метафорическое обозначение плача души.

Ночная гроза, обновившая мир, есть одновременно символическое обозначение пережитой драмы. Образ дьякона, попавшего в поле зрения Лаевского, закрепляет эти ассоциации: «Он, бледный, с *мокрыми*, прилипшими ко лбу и к щекам волосами, весь *мокрый* и грязный, стоял на том берегу в кукурузе, как-то странно улыбался и махал *мокрой* шляпой... Дьякон был взволнован, тяжело дышал и избегал смотреть в глаза. Ему было стыдно и за свой страх, и за свою грязную, *мокрую* одежду» [там же]. Повторение в данном случае не есть тавтология: в «мокром» – преломление нескольких пересекающихся точек зрения: Лаевского, дьякона, окружающих. Так моделируется картина мира, омытого и очищенного грозой, где нет никого и ничего лишнего; мира, окрашенного единым настроением. Плач «стягивает» «начала» и «концы»: «...Лаевский ехал домой и вспоминал, как жутко ему было ехать на рассвете, когда дорога, скалы и горы были *мокры* и темны и неизвестное будущее представлялось страшным, как пропасть, у которой не видно дна, а теперь дождевые капли, висевшие на траве и на камнях, сверкали от солнца, как алмазы, природа радостно улыбалась, и страшное будущее оставалось позади» [там же].

В новелле «Невеста» (1903) вернувшейся в родной город Наде встретился «немец-настройщик в рыжем пальто» [Чехов, 1981, Т. 10, с. 217]. С точки зрения Нади это «случайный персонаж», в авторской концепции – нет.

Немец соотносится с женихом – Андреем. Пальто немца-настройщика рифмуется с пальто жениха: в эпизоде накануне посещения нового дома («В одиннадцатом часу, уходя домой, уже в пальто, он обнял Наде и стал жадно целовать ее лицо, плечи, руки» [там же, с. 208]). Немец – своеобразный заместитель жениха, пальто – подобие некоего футляра, которым оба отгорожены от настоящей жизни. Так, в ретроспективе обнажается чуждость жениха.

И немец, и жених имеют отношение к музыке: Андрея Андреича, который играл на скрипке, в городе называли «артистом». Настройщик ассоциативно через музыку связан с матерью Нади, играющей на рояле. Носящая «чужие» бриллианты (знак судьбы приживалки), читающая романы и размышляющая об Анне Карениной, мать живет в вымышленном мире. Мотив порванной струны (струна рвется на скрипке Андрея), с одной стороны, – предвестие разрыва, с другой – символ ненастоящей музыки. Так,

порванная струна несет семантику неповторенной судьбы матери в разрыве Нади с женихом.

Цвет пальто («рыжее пальто») – вызывает ассоциации с тараканами, о которых говорил Саша, гостя в доме Шуминых: «Сегодня утром рано зашел я к вам в кухню, а там четыре прислуги спят прямо на полу, кроватей нет, вместо постелей лохмотья, вонь, клопы, тараканы... » [там же, с. 203]. «Рыжий таракан» получил название прусака. Ассоциация закрепляется этой номинацией. Немец оказывается в этом контексте персонификацией «тараканьей» пошлости, препятствующей возвращению «блудной дочери».

Сдвиг в чеховской поэтике костюма от визуального к «акустическому» и «ольфакторному» связан с фиксируемой точкой зрения персонажа, переживающего душевную смуту. Повторяющийся микрообраз (мокрое платье, мокрые сапоги) – ядро сложного комплекса переживаний персонажа и одновременно пересекающихся точек зрения в мотиве несостоявшейся дуэли. Костюмная деталь (рыжее пальто) разрастается до глобального символа «тараканьей» пошлости, перечеркивая сюжет бледной дочери.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Добин, Е.С.** Сюжет и действительность; Искусство детали / Е.С. Добин. – Санкт-Петербург: Советский писатель, 1981. – 495 с.
- Иванова, Н.Ф.** О Чехове и дамской моде: [эволюция моды в творчестве А.П. Чехова: рассказы 1883-1885 годов] / Н.Ф. Иванова // Нева. – 2010. – № 1. – С. 193-203.
- Кубасов, А.** Проза А.П. Чехова: искусство стилизации: Монография / А. Кубасов. – Екатеринбург: Урал, гос. пед. ун-т., 1998. – 399 с.
- Манкевич, И.А.** Костюм и мода в повседневной жизни А.П. Чехова / И.А. Манкевич // Чеховские чтения в Ялте: вып. 13. Мир Чехова: мода, ритуал, миф. Сб. науч. тр. Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. – Симферополь: Доля, 2009. – С. 33-60.
- Манкевич, И.А.** «Литературные одежды» как текст: мотив, сюжет, функция / И.А. Манкевич // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – № 2. – С. 12-17.

Секачева, С.Б. Синестезия как средство поэтики в прозе А.П. Чехова. Дисс. канд. филол. наук / С.Б. Секачева. – Таганрог, 2007. – 151 с.

Сухих, И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И.Н. Сухих. – Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет им. А.А. Жданова, 1987. – 180 с.

Чеховские чтения в Ялте: вып. 13. Мир Чехова: мода, ритуал, миф: Сб. науч. тр. Дом-музей А.П. Чехова в Ялте. – Симферополь: Доля, 2009. – 368 с.

Чудаков, А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – Москва: Наука, 1971. – 289 с.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. Сочинения: в 18 т., 1974 – 1982. Т. 6. – Москва: Наука, 1976. – 736 с.; Т. 7. – Москва: Наука, 1976. – 735 с.; Т. 9. – Москва: Наука, 1977. – 544 с., Т. 10. – Москва: Наука, 1977. – 496 с. Письма: в 12 т. – Т. 1. – Москва: Наука, 1974. – 584 с., Т. 3. – Москва: Наука, 1976. – 575 с.; Т. 4. – Москва: Наука, 1976. – 656 с.; Т. 7. – Москва: Наука, 1979. – 816 с.; Т. 9. – Москва: Наука, 1980. – 616 с.; Т. 10. – Москва: Наука, 1981. – 600 с.; Т. 11. – Москва: Наука, 1982. – 720 с.; Т. 12. – Москва: Наука, 1983. – 640 с.