

RU

**Фокализация темы смерти в творчестве А. П. Чехова:
«Цветы запоздалые» (1882), «Смерть чиновника» (1883),
«Гусев» (1890) и «Скрипка Ротшильда» (1894)**

Аль-Аббуди Мунтассир Абдулкадим Найма

Аннотация. Цель исследования - определить особенности фокализации в произведениях А. П. Чехова 1880-1890-х годов, посвященных теме смерти: «Цветы запоздалые» (1882), «Смерть чиновника» (1883), «Гусев» (1890) и «Скрипка Ротшильда» (1894). Научная новизна работы обусловлена тем, что в ней впервые проделан системный сопоставительный анализ чеховских рассказов второй половины 1880-1890-х гг., посвященных теме смерти, а также тем, что он осуществлен в аспекте проблематики фокализации, что по отношению к данным произведениям также предпринимается впервые. В результате доказано следующее: во всех рассказах показано, что равнодушие, холодность приводят либо к собственной смерти, либо к смерти другого человека, что обусловило значимость фокализации темы смерти, вопроса «конфигурации точек зрения» персонажей, нарратора, автора, наконец, читателя.

EN

**Focalisation of the Theme of Death in A. P. Chekhov's Creative Work:
“Late-Blooming Flowers” (1882), “The Death of a Government Clerk” (1883),
“Gusev” (1890) and “Rothschild's Violin” (1894)**

Al-Abboodi Muntassir Abdulkhadim Nima

Abstract. The aim of the study is to determine the features of focalisation in A. P. Chekhov's works of the 1880s-1890s devoted to the theme of death: “Late-Blooming Flowers” (1882), “The Death of a Government Clerk” (1883), “Gusev” (1890) and “Rothschild's Violin” (1894). The paper is novel in that it is the first to carry out a systematic comparative analysis of Chekhov's short stories of the second half of the 1880s-1890s devoted to the theme of death, as well as in the fact that the analysis was conducted taking into account focalisation issues, which is also being undertaken for the first time in relation to these works. As a result, the following has been proved: in all the short stories, it is shown that indifference, remoteness lead either to one's own death or to the death of another person, which determined the importance of focalisation of the theme of death, the question of the “configuration of viewpoints” of the characters, the narrator, the author and finally the reader.

Введение

Актуальность данного исследования определяется высоко востребованным в современном литературоведении нарративным подходом к художественному тексту и специальной научной проблематикой «точки зрения», фокализации, предельно значимой для прозы А. П. Чехова: она позволяет выявить и показать специфику организации чеховского повествования об акте и событии смерти как соотношения разных точек зрения – персонажей, нарратора, автора, читателя.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: прояснить, какие типы фокализации использует в своих произведениях А. П. Чехов; выявить, как развивается нарратив и какую роль в этом играет конфигурация точек зрения; определить, как влияет нарратив на восприятие произведения читателем. В статье применяются следующие методы исследования: нарратологический подход, сравнительно-сопоставительный, сюжетно-композиционный, интертекстуальный анализ.

Теоретической базой исследования послужили публикации зарубежных и отечественных авторов, в которых рассматриваются проблемы нарратологии (Бахтин, 2000; Скафтымов, 1972; Тюпа, 2001; Шмид, 2003).

Теоретическая значимость исследования обусловлена его нарратологической проблематикой. Исследование проводилось на материале повестей и рассказов А. П. Чехова 1882-1894 гг., посвященных теме смерти (Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. М.: Наука, 1983-1988. Т. 1. Т. 2. Т. 7. Т. 8).

Практическая значимость работы заключается в том, что её итоги могут быть использованы в материалах для общих и специальных курсов по творчеству А. П. Чехова и нарратологии.

Основная часть

В течение 1882-1894 гг. А. П. Чехов написал несколько рассказов, объединенных темой смерти; в том числе в одном из рассказов слово «смерть» присутствует в самом названии произведения. Особая значимость этого понятия для Чехова особенно явно проявилась в рассказах 1890-х годов «Гусев» и «Скрипка Ротшильда», написанных уже после поездки писателя на Сахалин, которая существенно повлияла на его образ мыслей. Это позволяет поставить вопрос об особых авторских стратегиях Чехова, связанных с темой смерти, что определило нарративную методологическую основу данного исследования.

Современные ученые, разрабатывающие проблематику нарратологии, постоянно обращаются к творчеству А. П. Чехова в связи с проблемой «точки зрения», «фокализации». Так, В. Шмид (2003, с. 75-143) в своем фундаментальном труде «Нарратология» при описании «точки зрения» активно использует произведения Чехова «Студент» «Скрипка Ротшильда», «Душечка» и др. Благодаря именно этому исследованию в российский научный оборот системно вошел сам термин «фокализация», восходящий к Ж. Женетту: «...во избежание визуальных коннотаций, свойственных терминам “взгляд”, “поле зрения” и “точка зрения”, Женетт... разработал свою типологию перспективы, пользуясь термином “фокализация”» (Шмид, 2003, с. 63). В. И. Тюпа (2001), в свою очередь выстраивая свою оригинальную концепцию нарратологии на материале чеховского «Архиерея», специально проанализировал в нём «последовательность кадров фокализации, манифестирующую некоторую точку зрения или, скорее, *конфигурацию точек зрения*, представленных в тексте» (с. 52) (курсив автора. – *Аль-Аббуди Мунтассир Абдулкадим Найма*), в результате чего пришел к крайне значимому выводу о том, что «центрального события» этого произведения Чехова – «событие не смерти Петра, а воскресения Павла» (с. 54). Ю. В. Доманский (2001b) в «Предисловии» к своим «Статьям о Чехове», размышляя о современной «новой возможности рассмотреть особенности художественного мира писателя» (с. 4), утверждает, что ею является подход в аспекте изучения «точек зрения»: «...точки зрения, взаимодействуя между собой, реализуют авторскую концепцию, и система частных точек зрения формирует универсальное художественное пространство» (с. 4).

В соответствии с классификацией В. Шмида (2003, с. 63), существует три типа фокализации: нулевая (повествование ведется с точки зрения всеведущего нарратора), внутренняя (повествование ведется с точки зрения персонажа) и внешняя (повествование ведется с точки зрения объективного нарратора, не имеющего доступа в сознание персонажа). Принципиально важным представляется также указание ученого на то, что «без точки зрения нет истории. Истории самой по себе не существует до применения “зрения” или “перспективы” к нарративному материалу» (Шмид, 2003, с. 106); также в произведении могут быть «однополюсные и разнополюсные точки зрения» нарратора и героя (Шмид, 2003, с. 78-79). Все это получило свое дальнейшее развитие в положениях В. И. Тюпы (2001) о связанной с «конфигурацией точек зрения» определенной «последовательности кадров фокализации»: «Нарративный кадр фрактально изоморфен эпизоду. <...> Отбор предметов видения, их признаков, действий, связей, пространственно-временное и ценностное их соположение в повествовательном кадре фокусирует внимание адресата, задает адресату нарративной дискурсии некоторую точку зрения на данный фрагмент референтного события» (с. 50).

Три типа фокализации и представление о нарративе произведения как о последовательности отдельных эпизодов, организованных определенной точкой зрения («кадров», «изоморфных эпизоду» и «задающих некоторую точку зрения на данный фрагмент»), определили основные принципы реализованного в работе нарративного анализа чеховских произведений.

Повесть «Цветы запоздалые» 1882 г.

«Цветы запоздалые» – произведение, написанное в жанре повести. Созданная А. П. Чеховым в ранние годы, в 1882 г., она выделяется среди всех других ранних произведений писателя как произведение серьезное, но ориентированное на позицию массового читателя (Ильяхина, 1994, с. 95): в ней отчетливо прослеживается мелодраматическая линия, характерная для массовой литературы. Ее уникальность в контексте ранней прозы Чехова обусловлена её жанровой спецификой: это повесть, произведение среднего жанра, заметно выделяющаяся на фоне доминирующей в это время в творчестве писателя малой прозы. Также значимость произведения определяется темой смерти, предельно значимой для его сюжета.

Действие повести начинается «в одно темное, осеннее “после обеда” в доме князей Приклонских» (Чехов, 1983-1988, т. 1, с. 371), и перед читателем открывается сцена, в которой старая княгиня и княжна Маруся стоят у кровати молодого князя Егорушки и упрекают его за беспутное поведение. О главной героине повести княжне Марусе здесь сообщается, что она «девушка лет двадцати, хорошенькая, как героиня английского романа, с чудными кудрями льняного цвета, с большими умными глазами цвета южного неба» (Чехов, 1983-1988, т. 1, с. 371-372). Нарратор представляет читателю княжну как воплощение нравственности, чистоты

и красоты. Она беззаветно любит брата, не говорит ему ничего, кроме нежных слов, и нарратор подчеркивает её душевную доброту: «По её мнению, её развратный брат, отставной гусар, князь Егорушка, был выразителем самой высшей правды и образцом добродетели самого высшего качества! <...> Его пьяное распутство извиняла она почти с восторгом» (Чехов, 1983-1988, т. 1, с. 372). Это те «лишние» детали, не входящие в сюжет, но определенным образом влияющие на его развитие, о которых писал А. П. Чудаков (1971): «Великое и малое, вневременное и сиюминутное, высокое и низкое – всё рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равное ему. Всё слито в вечном единстве и не может быть разделено» (с. 282). Поэтому можно утверждать, что завязка сюжета основана на нулевой фокализации.

Б. О. Корман (1972) пишет, что «физическая точка зрения определяется не только удаленностью носителя речи от изображаемого предмета, но и так называемым углом зрения, то есть их взаимным расположением в пространстве» (с. 21). Это утверждение ученого самым непосредственным образом можно отнести к общей системе персонажей повести: образы княжны Маруси и князя Егорки, сегодняшняя бедность князей Приклонских и богатство доктора Топоркова, семья которого была крепостными князя, противопоставлены друг другу по принципу антитезы.

Этот приём усиливается на поведенческом уровне описания героев: сопоставляется внеречевое поведение княгини и Маруси, с одной стороны, и князя Егорушки – с другой, также сопоставляются особенности их расположения в пространстве, жесты старой княгини, с одной стороны, и Маруси – с другой. Этот приём начинает формировать у читателя двойственное отношение к героям произведения. Так, в следующей сцене мы видим, что на следующий день утром Егорушка, изрядно выпив накануне, лежит в постели и очень плохо себя чувствует; княжна и старая княгиня охвачены ужасом, не могут ничего сделать и поэтому посылают за доктором Топорковым. Вот как здесь А. П. Чехов (1983-1988, т. 1) описывает их бывшего крепостного: «Его огромная фигура внушала уважение. Он был статен, важен, представителен и чертовски правилен, точно из слоновой кости выточен. Золотые очки и до крайности серьёзное, неподвижное лицо дополняли его горделивую осанку. По происхождению он плебей, но плебейского в нём, кроме сильно развитой мускулатуры, почти ничего нет» (с. 376).

Далее княгиня и княжна приглашают Топоркова на чай, и нарратор в языковом плане завершает здесь его сдержанный до неестественности и крайне педантичный вид и образ. Как говорит В. Шмид (2003), «языковой план имеет релевантность и для восприятия – ведь мы воспринимаем действительность в категориях и понятиях, предоставляемых нам нашим языком» (с. 70). Используя языковую точку зрения, оформленную сухой и переполненной научными терминами речью Топоркова, а также с помощью внутренней фокализации А. П. Чехов (1983-1988, т. 1) описывает читателю человека, который, скорее всего, просто не умеет выражать свои чувства и общаться с людьми. Мысли и чувства Топоркова скрыты от читателя, при этом нарратор обращается к внутренней точке зрения Приклонских и тем самым усиливает оппозицию образов героев: «Княгиня и Маруся, которым ужасно хотелось поговорить с умным человеком, не знали, с чего начать; обе боялись показаться глупыми. Егорушка смотрел на доктора, и по глазам его видно было, что он собирается что-то спросить и никак не соберется» (с. 376).

Маруся постепенно начинает разочаровываться в брате. Пришла зима, и героиня целыми днями просиживает у окна и наблюдает за тем, как доктор пролетает мимо дома на своих санках: «Ей казалось, что из глаз этого благодетеля идут сквозь очки лучи холодные, гордые, презирающие» (Чехов, 1983-1988, т. 1, с. 388). Нарратор вновь обращается к внутренней фокализации: через восприятие доктора Марусей у читателя усиливается впечатление от Топоркова как от человека закрытого и странного, потому напряжение, так необходимое для мелодраматической линии, всё более и более нарастает.

В кульминации повести княжна Маруся признается доктору Топоркову в любви. И в этот момент герой прозревает: «И под напором воспоминаний осунулась его величественная фигура, исчезла гордая осанка и поморщилось гладкое лицо...» (Чехов, 1983-1988, т. 1, с. 407). Это неожиданное преображение героя составляет главное событие повести «Цветы запоздалые».

После внезапной смерти Маруси эмоции окончательно ослепляют Топоркова, как когда-то они захватили княжну: «Почему-то ему страшно делается, когда он глядит на женское лицо. <...> Егорушкин подбородок напоминает ему подбородок Маруси, и за это позволяет он Егорушке прокучивать свои пятирублевки» (Чехов, 1983-1988, т. 1, с. 408). Преображение героя в этой повести отчасти обусловлено организованной в ней фокализацией: фиксацией на внутренней точке зрения других героев о Топоркове, что не позволяет описать и понять истинный внутренний мир доктора. Именно на этом и основаны ведущие сюжетные и образные контрасты произведения. При этом название повести «Цветы запоздалые» и её основные смыслы определяются представлением о необратимости смерти возлюбленной для духовной и душевной жизни героя. Глубина и многозначность темы смерти в этом произведении во многом обусловлены «конфигурацией точек зрения» героев. Это, в свою очередь, повлекло за собой развернутое повествование, определившее принадлежность «Цветов запоздалых» уже не к малому, но к среднему жанру – к жанру повести.

Рассказ «Смерть чиновника» 1883 г.

В 1883 г. А. П. Чеховым был написан рассказ «Смерть чиновника», опубликованный в журнале «Осколки» под псевдонимом «А. Чехонте».

Действие рассказа начинается в театре во время спектакля «Корневильские колокола», и в самом его начале задаётся иронический тон повествования: «В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на “Корневильские колокола”!»

(Чехов, 1983-1988, т. 2, с. 154). Изначально нарратив произведения организуется нулевой фокализацией. Как писал Б. О. Корман (1972), «физическая точка зрения (положение в пространстве) находится достаточно близко к изображаемому. <...> Субъект речи может находиться ближе к описываемому или дальше от него, и в зависимости от этого меняется общий вид картины» (с. 21). Нарратор как бы находится рядом с героем в театре и при этом сопровождает происходящее действие оценочными суждениями: «в один прекрасный вечер», «не менее прекрасный экзекутор». Далее нарратор вносит в повествование элемент интриги и внезапности: «Но вдруг... В рассказах часто встречается это “но вдруг”. Авторы правы: жизнь так полна внезапностей!» (Чехов, 1983-1988, т. 2, с. 154). Фраза «жизнь так полна внезапностей» принципиальна в контексте рассказа в целом: она относится не только к внезапному чиханию героя, но в конце концов отсылает читателя к заглавию рассказа, поскольку «смерть» здесь наступает совершенно неожиданно и внезапно.

Затем фокус повествования смещается, и оно ведётся от лица чиновника Червякова, который обнаруживает, неосторожно чихнув, обрызгал пожилого человека, сидящего впереди: «Я его обрызгал! – подумал Червяков, – Не мой начальник, чужой, но всё-таки неловко. Извиниться надо» (Чехов, 1983-1988, т. 2, с. 156). В пожилом человеке Червяков узнаёт статского генерала Брижжалова. Он извиняется, но в ответ слышит только: «Ничего, ничего... <...> Ах, сидите пожалуйста! Дайте слушать!» (Чехов, 1983-1988, т. 2, с. 156). Резкое изменение угла зрения, как пишет Б. О. Корман (1972), «может стать важным средством художественной изобразительности» (с. 22). И действительно, с помощью этого приёма читатель как бы погружается во внутренний мир героя, в его переживания. Червякова начинает мучить беспокойство: «Глядел он, но уж блаженства больше не чувствовал. Его начало помучивать беспокойство» (Чехов, 1983-1988, т. 2, с. 156). В антракте он снова пытается извиниться, но Брижжалов говорит, что он уже забыл об этом инциденте, однако Червякову кажется, что он насмехается над ним: «Забыл, а у самого ехидство в глазах» (Чехов, 1983-1988, т. 2, с. 157).

Далее читателю предлагается повествование то в восприятии всезнающего нарратора, то Червякова. Червяков раз за разом пытается принести генералу свои извинения и в конце концов получает следующую реакцию: «Пошёл вон!!! – гаркнул вдруг посиневший и затрясшийся генерал» (Чехов, 1983-1988, т. 2, с. 158). Такой ответ ошеломляет Червякова и буквально «убивает» его: «В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся... Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер» (Чехов, 1983-1988, т. 2, с. 158). Максим Горький (2004) в связи с Чеховым как-то заметил: «...жить для того, чтобы умереть, вообще не забавно, но жить, зная, что умрёшь преждевременно, – уж совсем глупо» (с. 432).

Смена фокализации нарратива на нулевую и внезапный неожиданный финал демонстрируют в данном рассказе отвлеченное, безразличное отношение автора произведения не только к мотивам поведения своего героя, но даже к его смерти. Автор создает картину совершенно иррационального страха, овладевшего героем; этот страх – метафора, с помощью которой характеризуется общее состояние внутреннего мира «маленького человека» России конца XIX в. История Червякова в чеховском описании одновременно комическая, абсурдная и трагическая. Абсурд, усиливающийся точкой зрения стороннего наблюдателя, заключается в том, что один человек может в одно мгновение отобрать у другого человека спокойствие и благополучие только потому, что последний не может приспособиться к истинной картине мира. В результате реализации этих нарративных стратегий читателю остается непонятным, сочувствовать ли истории чиновника или смеяться над ним.

Рассказ «Гусев» 1890 г.

Рассказ был написан в 1890 г. и впервые опубликован 25 декабря 1890 г. в рождественском выпуске «Нового времени» (№ 5326) с пометкой: «Коломбо, 12 ноября». Он стал первым произведением, написанным А. П. Чеховым после его путешествия на остров Сахалин.

Важной особенностью рассказа «Гусев» является то, что текст построен на противопоставлении двух личностных миров: это история двух совершенно разных людей, Гусева и Павла Иваныча. Контраст между ними усиливается единством их общего жизненного пространства: Павел Иваныч и Гусев находятся на судне, которое направляется с Дальнего Востока в Россию, и на нём они оба скончаются от туберкулеза. Их и нескольких других человек доктора посчитали безнадежно больными и отправили умирать. На протяжении всего рассказа герои ведут между собою диалог, который то и дело прерывается описаниями природы в восприятии Гусева или какими-то фразами окружающих их людей, поэтому читатель в целом видит здесь мир глазами героев. Повествование в этом рассказе А. П. Чехова в целом организовано сочетанием внешней и внутренней фокализации.

Павел Иваныч – сын священника, интеллигент, по его собственным словам, честный человек, который постоянно обличает несправедливость: «Да, я всегда говорю в лицо правду... Я никого и ничего не боюсь... <...> Я воплощенный протест. Вижу произвол – протестую, вижу ханжу и лицемера – протестую, вижу торжествующую свинью – протестую» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 334). Он, в отличие от Гусева, понимает, что их на пароходе ждёт только один конец – смерть от чахотки и от тягот дальнего пути, он понимает всю несправедливость, которая обрушилась на них, знает, почему они попали на пароход: «А вот что... Мне всё казалось странным, как это вы, тяжело больные, вместо того, чтобы находиться в покое, очутились на пароходе, где и духота, и жар, и качка, всё, одним словом, угрожает вам смертью, теперь же для меня всё ясно...» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 330).

Гусев, напротив, человек незлобивый, не способный концентрироваться на зле и несправедливости. Он является носителем мифологического сознания, что выдает в нём в том числе малообразованного человека. Он верит в то, что рыба может проломить днище судна, а ветер, как зверь, срывается с цепи: «Что странного или мудреного, например, хоть в рыбе величиной с гору и что спина у неё твердая, как у осетра; также

положим, что там, где конец света, стоят толстые каменные стены, а к стенам прикованы злые ветры...» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 327-328). Павел Иванович считает его человеком невежественным и глупым, поэтому чувствует между ним и собой огромную разницу: «В этом отношении между мной и вами – разница громадная. Вы люди темные, слепые, забитые, ничего вы не видите, а что видите, того не понимаете...» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 333).

Но принадлежность Гусева к простому народу знаменует в рассказе не его несознательность или забитость, но живущий в глубине души народа духовно-нравственный ориентир, который скрывается под слоем видимого невежества и позволяет ему жить правильно, получать радость от жизни: «Оно конечно, Павел Иванович, дурному человеку нигде пощады нет, ни дома, ни на службе, но ежели ты живешь правильно, слушаешься, то какая кому надобность тебя обижать?» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 333). Павел Иванович – это, по его собственным словам, «воплощенный протест», но такой подход к жизни делает её очень поверхностной, односторонней, не позволяющей ощутить её красочность и многозначность.

Даже перед своей смертью Павел Иванович задаёт вопрос о несправедливости: «Гусев, а твой командир крал?» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 334). И сама смерть Павла Ивановича получает в рассказе соответствующую языковую номинацию: «Помер. Сейчас наверх унесли» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 335), – объясняют Гусеву то, что произошло с Павлом Ивановичем.

В статье Ю. В. Доманского (2001а, с. 1) показано, что пространственный мир самого Гусева в рассказе организован оппозицией «верха» и «низа». Ученый показал, что мотив «низа» реализуется в сознании персонажа в предметных мотивах трюма и моря, а мотив «верха» – в предметных мотивах палубы и неба. Небо для Гусева – «покой и тишина», а море – хаос: «Наверху глубокое небо, ясные звезды, покой и тишина – точь-в-точь как дома в деревне, внизу же – темнота и беспорядок. Неизвестно для чего, шумят высокие волны» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 332). Между этими двумя пространствами особую роль играет предметный мотив «окошка» – рубежа, границы между «верхом» и «низом»: благодаря окошку «реальное пространство впервые размыкается, расширяется, приобретает совершенно иное качество», а «верхний мир» иногда проникает в «нижний», внося тем самым гармонию и в хаос (Доманский, 2001а, с. 2). Для Гусева «окошко» является тем, что связывает мрачный и чёрствый «низ», где он находится, с «верхом», куда он стремится: «Гусев не слушает и смеет в окошечко. На прозрачной, нежно-бирюзовой воде, вся залитая ослепительным, горячим солнцем, качается лодка» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 334-335). Он «не слушает» обличительные речи Павла Ивановича, его мир – вода, океан, солнце...

Океан в «Гусеве» то буйствует и противостоит небу, то становится цвета неба и успокаивается. В художественном мире этого чеховского рассказа состояние океана зависит от того, кого он принимает: после похорон Павла Ивановича царят «темнота и беспорядок» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 335), а после смерти Гусева он успокаивается: «Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 339). Так центральные герои в этом чеховском произведении самым непосредственным образом участвуют в жизни природы, в противостоянии «верха» и «низа» и влияют на исход их борьбы – за счет фиксации повествования на их внутреннем мире.

В сознании Гусева есть еще один «верх», противопоставленный «низу» – трюму: это его воспоминания и видения родной деревни и семьи, что является истинным центром его мироздания. Когда Гусеву в очередной раз становится плохо, он вновь и вновь совершает мысленное путешествие домой, в зиму, в мороз.

В своих воспоминаниях он видит дом, переживает о родных, о детях брата. В предпоследнем сне родных уже не видно, лошади пугаются чего-то и мчат, как бешеные, мимо деревни, вылетая в открытое поле, но возница не останавливает лошадей, а позволяет саням влететь со всего размаха в сугроб. Этот никем не останавливаемый бег символизирует преодоление страха смерти и, как следствие, обретение полной свободы. Последний сон Гусева символизирует очищение героя: Гусев парится в печи берёзовым веником. Перед смертью Гусев отвечает на вопрос о том, страшно ли ему умирать, следующее: «Страшно. Мне хозяйство жалко. Брат у меня дома, знаешь, не степенный: пьяница, бабу зря бьет, родителей не почитает. Без меня всё пропадет, и отец со старухой, гляди, по миру пойдут» (Чехов, 1983-1988, т. 7, с. 337). В смерти, как и в жизни, для героя главное – другие люди, его ближние, которых он любит и о которых печется. Именно наполненность души этим чувством помогает ему примириться со смертью, чему художественно способствует организация повествования воспоминаний и видений Гусева, основанная на внутренней фокализации.

Рассказ «Скрипка Ротшильда» 1894 г.

Рассказ «Скрипка Ротшильда» – самый поздний из всех представленных в данной работе – был написан в 1894 г. С самого начала читателя заинтриговывает само его название, которое организовано неожиданным сочетанием в единой номинации имени «Ротшильд», порождающего ассоциацию с известным родом богачей и банкиров, и названия музыкального инструмента. Так уже в самой заглавии произведения возникает некая загадка.

Рассказ начинается так: «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нём почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные. Если бы Яков Иванов был гробовщиком в губернском городе, то, наверное, он имел бы собственный дом и звали бы его Яковом Матвеичем; здесь же в городишке звали его просто Яковом, уличное прозвище у него было почему-то – Бронза, а жил он бедно, как простой мужик, в небольшой старой избе, где была одна только комната, и в этой избе помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и всё хозяйство» (Чехов, 1983-1988, т. 8, с. 275).

О начале этого рассказа В. Шмид (2003) писал следующее: он «отличается сложной точкой зрения, характерной для постреалистической прозы» (с. 91). Структура нарратива начала этого рассказа характеризуется тем, что во фразах сливаются и взаимодействуют различные субъектные сферы, объединенные формой безличного повествования, то есть нулевой фокализацией. За каждой синтагмой или речевым тактом стоит сознание того или иного героя. Отдельные фразы имеют несколько ценностно-смысловых центров: они передают и голос, и сознание безличного повествователя. Например, во фразе «городок был маленький, хуже деревни» можно увидеть, что «хуже деревни» содержит эмоционально-оценочную окраску. Но читателю не даётся ответ, для кого же плох этот город. А. П. Чехов (1983-1988, т. 8) заложил в структуру этого рассказа принцип реверсивного восприятия текста. Далее в рассказе появляется бедный еврей-музыкант Ротшильд, который играет на свадьбах в составе еврейского оркестра. Только перечитав рассказ, читатель поймет, что суждение «хуже деревни» принадлежит сознанию бедного еврея. Суждение о том, что в городке живут «почти одни только старики», трактовалось бы другим героем произведения гробовщиком Яковом Матвеевичем как положительный факт. Однако это суждение носит отрицательный смысл, поэтому оно принадлежит Ротшильду, потому что какие могут быть свадьбы, когда в городе одни старики? А заканчивающие фразу два придаточных «которые умирали так редко, что даже досадно», принадлежат уже сознанию Якова. Таким образом, уже в первой фразе рассказа в сложной форме переплетаются три различных сознания: двух героев и безличного повествователя. Далее в повествовательную ткань рассказа вводится «общее мнение» жителей городка и губернского города: «Если бы Яков Иванов был гробовщиком в губернском городе, то, наверное, он имел бы собственный дом и звали бы его Яковом Матвеевичем; здесь же в городишке звали его просто Яковом, уличное прозвище у него было почему-то – Бронза...» (с. 275). Нарратор не указывает причину, почему ему дали такое прозвище, поэтому читатель должен догадаться об этом сам.

Другой персонаж, еврей Ротшильд, описан как «рыжий тощий жид с целою сетью красных и синих жилок на лице, носивший фамилию известного богача Ротшильда. И этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть жалобно» (Чехов, 1983-1988, т. 8, с. 275). Он уважает Якова: «Если бы я не уважал вас за талант, то вы бы давно полетели у меня в окошке» (Чехов, 1983-1988, т. 8, с. 275). А. П. Чехов использует здесь грамматически неправильное построение словосочетания, чтобы усилить впечатление читателя от образа Ротшильда.

Яков редко бывал в хорошем расположении духа, потому что везде находил для себя убытки. Средством эмоционального противостояния им была для него скрипка: «Мысли об убытках донимали Якова особенно по ночам; он клал рядом с собой на постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче» (Чехов, 1983-1988, т. 8, с. 276). Впечатление от образа Якова усиливается описанием его отношения к смерти жены: «Яков глядел на неё со скукой и вспоминал, что завтра Ионна Богослова, послезавтра Николая Чудотворца, а потом воскресенье, потом понедельник – тяжелый день. Четыре дня нельзя будет работать, а наверное, Марфа умрет в какой-нибудь из этих дней; значит, гроб надо делать сегодня. Он взял свой железный аршин, подошёл к старухе и снял с неё мерку. Потом она легла, а он перекрестился и стал делать гроб» (Чехов, 1983-1988, т. 8, с. 278). Отсылка к христианским праздникам имеет здесь совершенно формальный характер, и Яков изображен человеком холодным и бездушным: Марфа прожила с ним полвека, но она является для него сейчас всего лишь вещью.

Память к Якову возвращается после смерти Марфы, когда он оказался на том самом месте, где когда-то 50 лет назад сидел с ней под вербой и пел песни: «Читатель узнает о предыстории именно в тот момент наррации, когда Яков становится способным к воспоминанию» (Шмид, 2003, с. 173).

В кульминации рассказа Ротшильд приходит к Якову с просьбой сыграть на свадьбе, но Яков отказывается и продолжает играть на скрипке: «И опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку. <...> Ротшильд внимательно слушал... <...> И слёзы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук» (Чехов, 1983-1988, т. 8, с. 283). В этой сцене Яков словно прощается с Ротшильдом, и в этом проявляется «родство душ», человеческая природа этих двух людей. А скрипка является проводником, её печальные звуки пробуждают эти чувства.

Следует заметить, что рассказ повествует о давно ушедших событиях. Б. О. Корман (1972) пишет: «Субъект речи занимает определенное положение не только в пространстве, но и во времени. Своеобразие художественного текста во многом определяется соотношением двух времен: времени рассказывания и времени совершения действия» (с. 24). Это находит отражение в языковом плане: А. П. Чехов прибегает к использованию глагольной формы несовершенного вида, например глагола «вспоминал». Он указывает на то, что действие происходит в прошлом.

Но финал показывает читателю, что нарратор «живёт» в настоящее время: «И теперь в городе все спрашивают: откуда у Ротшильда такая скрипка?» (Чехов, 1983-1988, т. 8, с. 283). Все глаголы теперь в настоящем времени, городишко превратился в город, Ротшильд уже оставил флейту, ни Марфы, ни Якова в живых нет. И только в конце читатель понимает, что в названии «Скрипка Ротшильда» имплицитно указывается на прошлое время, когда всё уже свершилось, от Якова остались лишь скрипка и её печальная мелодия, в которой живет его душа.

Заключение

На основе вышеизложенного можно сделать следующие выводы. Эти рассказы объединены темой смерти, которая освещается через призму человеческих отношений. Человеческое равнодушие может привести к драматическому финалу «Цветов запоздалых» и «Смерти чиновника»; безразличие приводит к гибели

других людей, как в рассказе «Гусев»; тоска медленно губит человека, как в рассказе «Скрипка Ротшильда». Во всех рассказах герои умирают из-за болезни и тоски, вызванной их отношением к жизни, к людям, к событиям, предшествующим их смерти. В рассказе «Смерть чиновника» прослеживается ироничное отношение А. П. Чехова к герою и к самой смерти, смерть его внезапна, неожиданна; в произведениях «Цветы запоздалые», «Гусев» и «Скрипка Ротшильда» нарратор не иронизирует над героями, а скорее сочувствует им.

Но во всех рассказах прослеживается одно: равнодушие, холодность, закрытость приводят либо к собственной смерти, либо к смерти другого человека. Такое осмысление темы смерти в прозе А. П. Чехова обусловило значимость её фокализации, вопроса «конфигурации точек зрения» о проблемах персонажей, нарратора, автора, наконец, читателя. В основе нарративной организации данных рассказов – нулевая и внутренняя фокализация. Развитие наррации в произведениях организовано прежде всего фиксациями точек зрения персонажей на отношения с людьми, на собственные горести, на собственные переживания; также развитие нарратива во многом определяется физическим положением носителя речи, влиянием пространственно-временных факторов и эмоционально-оценочных элементов. В свою очередь, автор отказывается давать окончательную оценку и порой иронизирует на основе нейтральной позиции нарратора. Однако такая организация нарратива позволяет читателю поставить вопрос и осознать истинную позицию А. П. Чехова, она эффективно подталкивает читателя к формированию собственных умозаключений и позиций, близких писателю.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с изучением других постоянных тем прозы А. П. Чехова, в особенности тем его ранней малой прозы (тема страха, тема горя и др.), в аспекте фокализации.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000.
2. Горький М. Повести. Рассказы. Сказки. М.: Олма-пресс, 2004.
3. Доманский Ю. В. Верх/низ в рассказе «Гусев». Тверь: Изд-во Тверского государственного университета, 2001а.
4. Доманский Ю. В. Статьи о Чехове. Тверь: Изд-во Тверского государственного университета, 2001б.
5. Ильюхина Т. Ю. Вопрос о романе в раннем творчестве А. П. Чехова: дисс. ... к. филол. н. СПб., 1994.
6. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972.
7. Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972.
8. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001.
9. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
10. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Информация об авторах | Author information



Аль-Аббуди Мунтассир Абдулкадим Найма¹

¹ Национальный исследовательский Томский государственный университет



Al-Abboodi Muntassir Abdulkhadim Nima¹

¹ Tomsk State University

¹ mntsrkadum@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 31.08.2022; опубликовано (published): 31.01.2023.

Ключевые слова (keywords): А. П. Чехов; тема смерти; нарратология; фокализация; сравнительно-сопоставительный анализ; A. P. Chekhov; theme of death; narratology; focalisation; comparative analysis.