

DOI 10.23683/2415-8852-2018-1-15-53

УДК [821.161.1.09 + 792.2](082)

ОТ «ЛЕШЕГО» К «ДЯДЕ ВАНЕ»: МЕТАФОРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ДВУХ ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА



Наталья Марковна Щаренская

кандидат филологических наук, доцент Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: n-scharenskaja@yandex.ru

Аннотация. В статье на основе сопоставления двух связанных друг с другом пьес – «Лешего» и «Дяди Вани» – показано основополагающее значение метафоры для стиля Чехова и понимания его произведений. Базовые (исходные для одного текста) метафоры у Чехова продлевают свое действие на протяжении всего текста, обуславливая метафорическую семантику многих единиц и складываясь в метафорические сюжеты. В работе выявляется общее и различное в составе исходных метафор и их развертывании в «Лешем» и «Дяде Ване», демонстрируется движение стиля Чехова ко все большему изяществу и поэтичности, когда метафорическая канва событий пронизывает весь фабульный ряд, обуславливая смысл множества предметно-словесных деталей.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Леший», «Дядя Ваня», метафора, жизнь, смерть, стиль Чехова.

В настоящее время задача прочтения А.П. Чехова приобрела особую остроту, ибо признано, что Чехов – один из самых непонятых русских писателей в мире [Сендерович: 11] и в его «изученных» текстах могут открываться совершенно неожиданные смысловые глубины [Толстая: 9]. Проблема коренится в том, чтобы читать Чехова на его языке, со свойственной ему событийностью слова, превосходящей по своему значению представленное в тексте событие [Сендерович: 20]. Такой подход к чеховскому слову, устанавливающий многочисленные семантические связи в системе целого, должен способствовать объяснению «подбора случайного» (как очень точно, подчеркнув оксюморонность понятия, назвал важнейший художественный принцип Чехова А.П. Чудаков [Чудаков: 457]) в конкретном тексте. Выявленные в тексте связи приведут к открытию – используем опять определения Чудакова как отвечающие самой сути чеховского художественного мира – «второй системы», «другого ряда» [там же: 501], в котором «случайные» детали, не имеющие отношения к фабульному ряду, найдут свое законное место. Так начнет приоткрываться поэтический смысл чеховского слова, который заключен именно в данном слове как элементе «второй системы» и не может быть отторгнут от него. Однако свой поэтический смысл откроют и те слова, на которые ложится основная нагрузка в выстраивании фабульного ряда: они

могут одновременно принадлежать «второй системе». Прочтение Чехова, таким образом, должно основываться на признании главенства языка, которое есть проявление поэтичности чеховской прозы [там же: 501–502; Табачникова].

По нашим наблюдениям, в формировании «другого ряда» в художественном мире Чехова важнейшую роль играют метафоры, которые, будучи по своей природе свернутым предикатом, содержат в себе оценочность, достигаемую посредством яркой образительности. Чехов использует исходные метафоры, которые делятся на протяжении всего текста, развертываясь и прорастая во множестве единиц, которые, как кажется, вовсе не являются метафорическими и относятся к основному, фабульному ряду. Семантика таких слов сама по себе – вне чеховского кода – неметафорична, и лишь семантическая соотнесенность с базовой метафорой вскрывает их смысл. Так создается символичность текста: словесный знак и его референт несут в себе особый смысл, вскрывая значение происходящего. В этом, как нам представляется, суть реализма Чехова, сросшегося с символизмом [Белый: 360–361]. «Обычные» слова, естественно, несут максимальную смысловую нагрузку. Так даже первая система просвечивается смыслом «другого ряда», обретая символическое значение. С учетом того, что Чехов часто основывается не на речевых, индивидуально-авторских, а на языковых,

т.е. стертых метафорах, необходимо при чтении его текстов оживить языковую рефлексию, увидеть привычные образы и проследить их жизнь в тексте.

Две пьесы Чехова – «Леший» и выросший из него «Дядя Ваня» – дают возможность увидеть все более возрастающую в чеховских текстах роль «другого ряда», насыщение прозы поэзией, окончательный перенос акцента на язык и отсюда все большую утонченность и изящество стиля. Именно поэтому прочтение второй пьесы Чехова столь сложно. В этом плане показательно название работы М.Г. Розовского – «Читаем “Дядю Ваню” (Первое действие)». Автор пишет: «Дядя Ваня – лучшая пьеса Чехова. Но до сих пор совершенно непрочитанная» [Розовский: 169]. Прочтение же первой пьесы намного проще и в первую очередь обусловлено ее сюжетом, содержание достаточно легко укладывается в перечисление событий фабульного ряда, что очень хорошо представлено у З.С. Паперного [Паперный: 81–82]. Все события в «Лешем» ведут к счастливой развязке и даны в морализаторском ключе. Изложение сюжетной линии «Дяди Вани» мало что дает для понимания смысла пьесы, образов персонажей и всего происходящего. Здесь необходимо именно *прочтение*, с повышенной языковой рефлексией, оживляющей скрытые в языке картины и направленной на каждое слово в его микро- и макроконтекстуальном окружении.

Быть может, такое прочтение, необходимое для понимания поэтического слова Чехова, уместно будет охарактеризовать также поэтически – вспомнив лермонтовские строки: «Есть речи – значенье // Темно и ничтожно! // Но им без волненья внимать невозможно» [Лермонтов: 430]. Вчитывание, вглядывание и даже вслушивание в чеховское, казалось бы, «темное» и порой «ничтожное», т.е. самое обычное слово – путь к пониманию текстов Чехова, скрытого в них глубочайшего смысла.

Характеризуя те способы драматургических «сцеплений», которые Чехов использовал взамен событийности, уходя от нее все больше и больше, Паперный назвал микросюжеты – небольшие рассказы, связанные с жизнью персонажа [Паперный: 169]. Нам представляется, что можно говорить также о метафорических сюжетах, которые складываются из разветвленной представленности исходных метафор в тексте, т.е. из единиц, образующих «вторую систему». Метафорические сюжеты проясняют суть происходящего, его смысл и оценку, что становится принципиально важным для «Дяди Вани». При этом часто в микросюжетах чеховских пьес имеется скопление единиц метафорического ряда, приобретающих образность в связи с исходной метафорой.

В «Лешем» и «Дяде Ване» имеется множество метафорических комплексов, мотивационных рядов (термин В.П. Москвина, см.: [Москвин 2006: 184]), основанных на общей

семантической закономерности соединения компонентов. Однако в «Лешем» метафоры, с одной стороны, ярче и разворачиваются в образные картины. Ср., например, развернутую птичью метафору:

«Дядин. <...> Положено канареечке в клетке сидеть и на чужое счастье поглядывать, ну, и сиди весь век.

Елена Андреевна. А может быть, я не канарейка, а вольный воробей!

Дядин. Эва! Видно птицу по полету, многоуважаемая...» (С XII: 182)¹,

С другой стороны, метафоры в данной пьесе часто имеют «сопроводительный» характер, поддерживая фабульный ряд. В «Дяде Ване», напротив, метафорические единицы в большей степени скрыты, даны в виде многочисленных «следствий» исходного образа, однако на них ложится основная семантическая нагрузка в представлении событий.

Исходные метафоры переходят из «Лешего» в «Дядю Ваню». Все они характеризуют персонажей, их внутренний мир, поступки, взаимоотношения, вообще жизнь. Это пространственная метафора (отнесем сюда «дождную», «водную», «лесную» и основанную на отношениях верх / низ); зооморфная;

«военная»; «судебная»; «книжно-театральная»; цветовая; метафора, основывающаяся на физических характеристиках мягкости / твердости, а также метафора, связанная с оппозицией «жизнь – смерть». Однако некоторые метафоры получают в пьесах разный «удельный вес». В «Лешем», как нам представляется, ведущей становится метафора «военная». Она получает отчетливое воплощение в используемом понятии Гоббса – «война всех против всех» (С XII: 151). Подобные высказывания представляют собой риторические топосы, «общие места». Их назначение – введение темы, которая задает определенный смысловой ракурс развертывания речи. В «Лешем» имеется еще два таких топоса, которые переходят затем в «Дядю Ваню» – это латинское изречение “manet omnes una pox” и русская пословица «все мы под богом ходим». Топосы приобретают основополагающее значение для образования общего метафорического контекста. Они создают картины, представляющие собой как бы исходный план, общую композицию, которая может быть наполнена образами – персонажами пьес, вносящими в картину тот или иной конкретный «сюжет». Однако в «Лешем» из трех метафорических картин ведущей, как мы уже сказали, становится именно гоббсовская.

¹ Здесь и далее ссылки в круглых скобках на собрание сочинений А.П. Чехова ([Чехов]) даются следующим образом: после буквы С (сочинения) или П (письма) указываются сначала том, затем страницы.

1. Метафора «жизнь – война»

Присутствие «военных» предметно-словесных деталей в «Лешем» постоянно и очевидно. Одно из центральных мест в общей картине войны занимает образ Федора Ивановича. С ним связано скопление «военной» метафоры, что проявляется как в «реальной» жизни персонажа (микросюжет – история с капитаном Кашкинази), так и в собственно метафорических представлениях той или иной жизненной ситуации. Так, свои ухаживания за Еленой Андреевной Орловский-младший видит в таких образах: «Захотел я, чтоб ружье мое не давало осечки, оно и не дает» (С XII: 137–138), «бомбандирую ее письмами» (С XII: 138) и др. Однако в фокус картины общей войны помещен образ Войницкого, совершающего роковой выстрел. Соответствующих микросюжетов, связанных с образом этого героя, в пьесе нет – все «военное» проявляет себя на уровне метафорических единиц и сюжета. В отличие от Федора Ивановича, который, как и его отец, достаточно легко избавляется от «воинственного» мироощущения, Войницкий пропитан им. Это показывает его метафорическая фамилия и имя Егор, напрямую устанавливающие родство образа с Егорием Воином и реализующие тем самым георгиевский контекст [Сендерович: 262]. Французский односложный вариант имени – Жорж – выражает при этом некую чуждость русскому сознанию, а также формирует образ посред-

ством звукового символизма, внося в него твердость и напористость. Смягчение имени в репликах доброго Дядина – Жорженька – ничего принципиальным образом не меняет: Войницкий остается не примиренным ни с миром, ни с самим собой, в своей войне он оказывается побежденным, но не Победоносцем. Ведя войну «против всех», он воюет против себя самого. Это основной чеховский нюанс, вносящий в картину Гоббса существенное изменение. Метафора всеобщей войны реализуется на уровне сюжета пьесы – самоубийство самого воинственного героя и обретение всеми прекрасного мира и согласия (исключая не способного к миру Желтухина). Метафора и фабульный ряд в «Лешем», таким образом, совпадают, метафора соответствует событиям, которые подтверждают ее «реальность».

Все коренным образом меняется в «Дяде Ване», где не случается ни убийства, ни самоубийства. Сохраняя фамилию Войницкий, герой получает принципиально другое имя, которое, употребляясь в уменьшительном варианте вместе со словом «дядя», становится максимально русским и отличается исключительной мягкостью звучания. Символический смысл такого звучания имени связан с душевной мягкостью героя. Представление о мягкости или, наоборот, твердости внутреннего мира и поступков человека метафорично и зафиксировано в языке в стертых метафорах (ср.: 'твердые

намерения', 'поступить мягко'). В «Лешем» и в «Дяде Ване» такая метафорическая образность играет очень важную роль: и Хрущов, и Астров сажают леса, чтобы стал мягче климат и так же изменился человек. Соответствующий контекст переходит в «Дядю Ваню» с сохранением опорных определений: «мягче климат» (С XII: 140), «мягкий климат» (С XIII: 72), «мягче и нежнее человек», «люди красивые, гибки», «речь их изящна, движения грациозны» (С XII: 140; С XIII: 72). Очевидно, что гибкость и грациозность соответствуют метафорической мягкости. Мягкость климата (как метафорического образа духовной среды существования человека) и мягкость человека становятся картиной прекрасной, идеальной жизни, несовместимой с войной.

В «Дяде Ване», как мы уже сказали, нет фразы из Гоббса, задающей основной метафорический «сюжет». Вместе с тем следы военной метафоры присутствуют в пьесе совершенно явно. Иван Петрович, как и Жорж Войницкий, просит Елену Андреевну: «... помирите меня с самим собою!» (С XII: 131; С XIII: 79); он называет Серебрякова своим «злейшим врагом»; выстрел, хоть и заканчивается ничем, все же производится. Очень выразительна «военная» по тематике реплика Войницкого, которая переходит из «Лешего»:

«Я зарпортовался!» (С XII: 176; С XIII: 102). Она приходится на самую «военную» сцену третьего действия в обеих пьесах. Поверхностный смысл фразы определяется лексическим значением слова ('наговорить лишнего, сказать вздор'), а глубинный – его метафорической внутренней формой (от *рапортовать*). Слова эти Войницкий произносит сразу после того, как говорит, что он «талантлив, умен, смел» и если бы «жил нормально», то из него «мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский» (С XII: 176; С XIII: 102). Военная метафора оказывается рядом с именами великих мировых умов, и эта же мотивация обуславливает сравнение великих мудрецов с генералами в одном из писем Чехова: «Все великие мудрецы деспотичны, как генералы...» (П IV: 270)¹. Очевидно, что с «генеральством» философов и философов-писателей у Чехова ассоциировались их авторитетные идеи, которые должны были оказывать дидактическое, морализаторское воздействие на читателя, сковывая при этом и свободу творчества. Проблема обоих Войницких заключается в том, что они не освободились от претензий на великий ум, т.е. на собственное «генеральство». Состояние зарпортованности означает, что герой «Лешего» и «Дяди Вани» стоит перед самим собой, как солдат

¹ Общность мотивационного ряда в представлениях чеховского дяди Вани и самого писателя была замечена С.Г. Бочаровым [Бочаров: 151]. Исследование А.Г. Головачевой показывает также, к каким героям Достоевского ведет метафора в реплике Войницкого [Головачева: 134–140].

перед генералом, и рапортует тоже самому себе – не вышедшим из его головы генералам. Примечательно, что в «рапорте» «докладывается» о смелости («я <...> смел»), что соответствует непосредственно «военной» характеристике героя. Примечательно также, что решение стрелять приходит в голову обоим Войничким сразу после слов о «зарапортованности» – поистине действиями героев Чехова можно иллюстрировать знаменитую идею Лакоффа и Джонсона о метафорах, «которыми мы живем».

Мы разделяем мнение, что «дядя Ваня» предполагал первоначально совершить самоубийство, как и Жорж Войничкий (см.: [Головачева: 23–24]): в противном случае сложно объяснить его адресованную Серебрякову фразу «Будешь ты меня помнить!», перешедшую из соответствующей сцены «Лешего» (С XII: 176; С XIII: 102). Но в «Дяде Ване» профессор, уступая просьбе Елены Андреевны, идет к Войничкому, и фабула меняется принципиальным образом. При всей напряженности и драматичности ситуации, «военные действия» выглядят весьма сниженно¹. Этому способствует, в частности, то, что перед самым выстрелом Марина называет воюющие стороны гусаками: «Погогочут гусаки – и перестанут... <...> Ишь расходились, гусаки» (С XIII: 103). Это зооморф-

ная метафора, которой не было в «Лешем». Новый птичий образ отвечает жанровому своеобразию пьесы – «сцены из деревенской жизни». «Военная» сцена превращается в деревенскую птичью драку. Для метафоры Гоббса это – используем слово героя Достоевского – слишком «немонументально». Все происходящее получает «деревенский» облик, выглядит жизнью глупой и нецивилизованной. Интересно, однако, что в четвертом действии, когда Марина и Телегин говорят об отъезде Серебряковых, Марина произшедший «срам» – пальбу – связывает не с Войничким, а именно с ними:

«Телегин. <...> Значит <...> не судьба им жить тут. <...>

Марина. И лучше. Давеча подняли шум, пальбу – срам один!» (С XIII: 165).

Ответственность в инициации «военного» столкновения, таким образом, ложится не на Войничкого, хотя пистолет был в его руках, а на профессора и его жену – при том, что Елена Андреевна боролась с Войничким, а сам профессор чуть не стал жертвой. Заметим, что в «Лешем» именно Елена Андреевна ставила окружающей жизни гоббсовский «диагноз» и на ней же лежала задача установления мира – она говорила Войничкому:

¹ О сознательном снижении Чеховым образа Войничкого в этой сцене см.: [Головачева: 24–26].

«Помогите же мне мирить всех! Одна я не в силах» (С XII: 151). Во второй пьесе героиня слагает с себя «миротворческую миссию», расставаясь одновременно с ореолом безупречной нравственности и сознательности. Она уже не просит Войницкого помочь ей, а напоминает, что это должно быть его делом: «Ваше бы дело не ворчать, а мирить всех» (С XIII: 79). Отделенность героини «Дяди Вани» от задачи установления мира, таким образом, никак не противоречит тому, что она способствовала «пальбе».

Воинственность Серебрякова в «Дяде Ване» проявляется не ярко, в единицах со стертой метафоричностью (на них мы обратим внимание ниже), в «Лешем» же это более очевидно и подтверждается, во-первых, ироничной фразой Войницкого: «Вдруг у нашего генерала подагра» (С XII: 128), а во-вторых, очень ярким визуальным образом статуи Командора: «Ну, бери меня, статуя командора, и проваливайся со мной в свои двадцать шесть унылых комнат!» (С XII: 197). Очевидно, что этот образ в «Лешем» выглядит как результат объединения метафоры войны (командор) с сопутствующей ей метафорой твердости (каменная статуя). Использование пушкинского образа в соответствии с последней ремаркой «Каменного гостя» – «проваливаются» – способствует переходу метафор «военной» и «каменной» в картину смерти, подземелья, ада: так выглядит будущая семейная жизнь Серебряковых. Та-

кая логика перехода «окаменевшей жизни» в смерть была отчетливо реализована у Пушкина [Лотман: 202]. В «Лешем» профессор-генерал-командор, в отличие от Войницкого, остается в живых, но, присутствуя в сценах у Дядина, где «война» преодолевается другими героями, не участвует в картине общего счастья и согласия. Об этом свидетельствует метафорический сюжет, сопровождающий его отъезд домой. Но при том что крайне негативная оценка жизни Серебрякова является финальной, в «Лешем» этот персонаж выглядит менее «безнадежным», нежели в «Дяде Ване».

Метафорический подтекст во второй пьесе в еще большей степени усугубляет жизненную катастрофу Серебрякова, что показывает анализ метафорических комплексов – базовых метафор и их реализаций. По поводу пушкинских метафор (антономасий) заметим сразу, что образ Серебрякова в «Дяде Ване» сохраняет сравнение с Дон-Жуаном, утрачивая связь со статуей. Это, однако, становится для Серебрякова едва ли не более страшным, потому что пушкинский Дон-Жуан, проваливаясь вместе со статуей, получает справедливое возмездие. Орудием возмездия у Пушкина была статуя Командора. Кроме того, Серебряков-Дон-Жуан в «Дяде Ване» лишен смелости пушкинского героя, что показывает сцена с выстрелами, а утрата сравнения со статуей Командора лишь подчеркивает отсутствие какого-либо до-

стоинства, той «твердости» души, которая позволяет стойко выдерживать экстремальные ситуации¹. В «Лешем» Серебряков при появлении в четвертом действии Елены Андреевны демонстрирует как раз подобное достоинство – оскорбленного мужа, – граничащее вместе с тем с неспособностью «смягчиться», проявить «слабость», являющуюся действительной силой подлинной человечности. В «Дяде Ване», когда Серебряков соглашается пойти к Войницкому, Елена Андреевна просит его быть «помягче»: «Будь с ним помягче, успокой его...» (С XIII: 103). Появляющаяся здесь метафора показывает, что Серебряков по природе своей человек «твердый», в нем сохраняется каменнообразность его предшественника, однако она ничего общего не имеет ни с командорской силой, ни со смелостью Дон-Жуана. Действительной смелостью обладает «дядя Ваня», рапортовавший о ней своему собственному генералу и проявивший готовность пойти на крайние меры – свести счеты с жизнью.

2. Метафоры смерти

Несмотря на то, что в фабульный ряд «Дяди Вани» не входит событие, приводящее к гибели героя, в этой пьесе намного более

значимой по сравнению с «Лешим» становится тема смерти. Дело в том, что в «Дяде Ване» оценка героев, их поступков и всей жизни выходит за пределы земного существования, и это проявляется в наращивании метафорических картин смерти. В «Дяде Ване» для героев важен прогноз с точки зрения вечности: как за порогом смерти скажется их земная жизнь? Представления героев о вечности имеют общий (одинаковый для всех) или частный (для отдельных персонажей) характер. Общая предполагаемая картина представлена уже в «Лешем», в том же метафорическом образе она переходит в «Дядю Ваню».

Общий прогноз звучит в реплике Серебрякова, когда он объявляет о своем намерении продать имение. Изложение сути дела предваряется риторическим общим местом, которое вводит идею, объясняющую предложение профессора: все смертны, поэтому необходимо вовремя решать имущественные отношения, и он, Серебряков, старый, больной человек, должен это сделать. Идею выражает латинская сентенция “*manet omnes una pox*”, принадлежащая Горацию, и русское выражение «все мы под богом ходим» (С XII: 173; С XIII: 99). При сходстве само-

¹ Недостойное, немужское поведение Серебрякова, ищущего защиты у женщин, очень хорошо видно на фоне сопоставления сцены с выстрелами в «Дяде Ване» с кульминационным эпизодом «Выстрела» Пушкина, проведенного А.Г. Головачевой [Головачева: 24–25].

го верхнего, точнее, поверхностного уровня смысла этих выражений – неизбежность смерти для всех – очевидна их разница. Она проявляется в первую очередь в образном воплощении, что влечет за собой и явное семантическое расхождение. Русская фраза, в отличие от латинской, дает картину жизни, а не смерти и вводит в эту картину Бога как верховное начало, распоряжающееся человеческой судьбой. Положение внизу, под богом, показывает абсолютную просматриваемость, прозрачность человеческого мира, и именно поэтому выражение «все мы под Богом ходим» может использоваться в качестве напоминания человеку о его грехах и о неизбежной, могущей наступить в любой момент расплате за них. Заметим, что эта картина основывается на метафоре «жизнь – дорога». Ничего этого нет в латинской фразе, которая лишь фиксирует один конец для всех. Профессор, таким образом, ошибается, сведя русскую пословицу к горацианской идее: «*manet omnes una pox*, т.е. все мы под богом ходим». Для Серебрякова или не понятен смысл русских слов, или он не хочет их понимать, и вся мудрость профессора исчерпывается утверждением неизбежности смерти, причем одинаковой для всех.

Смерть, акцентированная в латинской части реплики Серебрякова, представлена метафорическим образом – ночь, отчасти мотивированным метонимически: смерть – сон ночной, в полной темноте. Латинское выра-

жение, являясь общеутвердительным суждением, предрекает всем без исключения один результат – метафорическую ночь, абсолютную темноту. Именно этот смысл необходим самому Серебрякову для того, чтобы предложить свою идею о продаже имения и покупке себе дачи. Хотя профессор и говорит, что к этому его подвигает забота о молодой жене и дочери, очевидно, что это не так: на вопрос Войницкого, куда ему деваться с матерью и Соней, он отвечает, что это будет решено в свое время. Ясно, что Серебряков обеспокоен исключительно своими делами: он не хочет жить в деревне, ему нужны деньги, и он собирается продать дом. Именно для оправдания своего эгоизма, абсолютного отсутствия милосердия профессор должен опереться на идею для всех одинаковой ночи.

Рассуждения Серебрякова вместе с несовместимыми метафорическими картинками имеют место в обеих пьесах, в «Дяде Ване», однако, в репликах других персонажей создается совсем иная предполагаемая картина их посмертного состояния. Новая картина вводится вместе с образом выросшего из Хрущова Астрова. Она очень ярко предстает в том, как Астров рисует картину смерти своей и Войницкого:

«У нас с тобою только одна надежда и есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные» (С XIII: 108).

Отсюда видно, что смерть выглядит не так, как *пох* Серебрякова: метафора Астрова акцентирует сон («почивать»), а не темноту, что подчеркивает возможность что-то видеть. Однако видения в состоянии сна – это только возможность, надежда, и в лучшем своем варианте она связана с явлением приятных видений.

Другой прогноз на пребывание в вечности – точнее, не прогноз, а уверенность, вера – дан в словах Сони, звучащих в финале «Дяди Вани»:

«...Мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную <...> Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии <...> Я верую, верую...» (С XIII: 115–116).

Смерть здесь вовсе не выглядит сном, и соответственно речь идет не о видениях, которые могут появиться, а могут и не появиться. Картина Сони показывает, что она и «дядя Ваня» сами увидят и услышат прекрасное – голоса ангелов, небо в алмазах, потонувшие в милосердии страдания. В этой картине, таким образом, преодолевается сон смерти и сущность смерти вообще. Речь идет о преображенной жизни: «...наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка» (С XIII: 116). Отличие посмертной жизни в картине Сони от метафоры Астрова

проявляется и пространственно – сравним: «за гробом» (С XIII: 115) и «в <...> гробах». В представлениях Сони присутствует бог, который «сжалится» над героями и позволит им увидеть прекрасную жизнь. Это соответствует не латинскому изречению о смерти, в котором бога не было, а русскому «все мы под богом ходим»: «...там за гробом мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами» (С XIII: 115).

Три картины смерти образуют градацию метафорических образов: ночь – сон с видениями – жизнь. Чеховскую градацию смерти можно сопоставить с представлениями Лермонтова в знаменитом «Выхожу один я на дорогу», где смерть предстает в образах двух снов – холодного, мертвого сна могилы и сна живого, сохраняющего дыхание и открывающего для лирического героя способность слышать сладкий голос любви (сон смерти и сон жизни) [Москвин 2010: 98]. Лермонтов создает свои образы в пределах онейрической метафоры «смерть – сон». Чеховская антиномия выходит за рамки этой метафоры, ее образуют сон и жизнь. При этом обнаруживается дифференциация метафорического сна. Достигается это за счет того, что метонимичность *пох* Серебрякова (связывающая ночь со сном) поглощается метафорической темнотой, уничтожающей всякую возможность сновидений, а картина Астрова как раз эту возможность предполагает.

Сон Астрова, с одной стороны, имеет что-то общее с Сониной картиной посмертной жизни, с другой – с метафорой Серебрякова, что и обуславливает градацию. Однако большее сходство заключают в себе сон и *пох*. *Пох* – это полное отсутствие жизни, небытие.

В «Лешем», где никакой метафорической градации смерти нет, но смерть становится «реальным» событием, имеется, как мы полагаем, некоторый намек на *пох* как на темноту, которая становится уделом Войницкого. В реплике Юли, когда она говорит, что после смерти Войницкого профессор и Соня боятся жить дома, есть слова: «Боятся, как бы в потемках Егор Петрович не представился...» (С XII: 184). С учетом возможного наложения паронимов *представился* / *пре-ставился* фраза приобретет смысл, связанный с характеристикой смерти Войницкого – «в потемках», а страх героев будет означать их обеспокоенность за его посмертную судьбу. Два смысла фразы хорошо демонстрируют принадлежность ее единиц разным системам – первой, т.е. фабульному, событийному ряду, и второй, связанной с метафорической картиной смерти. В «Лешем» только эта фраза намечает тему «вариантов» смерти, среди которых потемки – крайне неблагоприятный, вызывающий страх исход. В «Дяде Ване» эта тема, как мы уже сказали, была сильно развита, что выразилось в появлении ярких картин, образовавших градацию.

3.«Все мы под богом ходим»: дорожные сюжеты

Три образных компонента градации смерти органично связаны с персонажами «Дяди Вани», их внутренней сущностью, земной жизнью. Герои соответствуют определенному состоянию в вечности. Здесь важна степень «живости» их при жизни. Множество предметно-словесных деталей определяет «состояние жизни» в героях, показывая их предрасположенность к определенной ступени отношений с вечностью. Целый ряд таких деталей связан с центральной метафорой жизни – «все мы под богом ходим». Картина хождения под Богом представляет собой идею земной жизни, данный человеку порядок. В свете этой метафоры предстают все передвижения героев. Это важно также и для «Лешего».

3.1. Подагра Серебрякова, помощники и врачеватели

Совершенно очевидно на способность движения, ходьбы проверяется сам Серебряков, изрекший метафорическую истину. В отношении этого персонажа исключительно важно, что у него болезнь ног. Это исходная характеристика, которую профессор получает уже в «Лешем». Очень показательна сцена, открывающая второе действие в обеих пьесах: Серебряков сидит в кресле, жалуется на невыносимую боль, ноги его укрыты пледом, ему приснилось, что у него левая нога чужая. Профессора очень беспокоит его диагноз: он никак не хочет согласиться с тем, что у него подагра,

предпочитая ей ревматизм. Медицинские предпочтения героя могут объясняться смыслом термина подагра – по-гречески ‘капкан для ног’. Слово *подагра* тем самым вписывается в метафорическую картину жизни как хождения и показывает, что у профессора отсутствует возможность ходить. В плане образной оценки жизни это означает утрату способности жить как должно. В «Лешем» болезнь ног, как бы профессор ее ни называл, не позволяет ему возражать тому, что он статуя Командора и обречен на подземное, адское существование: «Статуя командора... Я посмеялся бы этому сравнению, но мне мешает боль в ноге...» (С XII: 198). Отсутствие возможности ходить нормально, таким образом, имеет метафорический смысл, означая неизбежность смертельного окаменения, являющегося в «Лешем» доминантой образа Серебрякова.

Поскольку метафорический диагноз профессора связан с неподвижностью, постольку определенный смысл получают параллельные эпизоды второго действия пьес, когда профессора отводят в постель и он при этом начинает двигаться. Сравнение сцен показывает, какое значение имеет пространственное положение героев, определяемое ремарками, как при этом возрастает их (ремарок) смысловая нагрузка и какое огромное значение приобретает в «Дяде Ване» «дорожная» метафора.

Относительно пространственного положения персонажей в начальных сценах второго действия в обеих пьесах все одинаково. Еле-

на Андреевна, несущая тяготы болезни мужа, сидит рядом с ним, затем, когда он начинает жаловаться, «отходит и садится поодаль» (С XII: 147; С XIII: 76). Короткое движение героини (отход) смыслом своим имеет отсутствие терпения, жалости, а ее сидение демонстрирует совершенное непонимание болезни профессора и собственного поведения: для Серебрякова спасительным является движение, для нее, впрочем, тоже, ибо это означало бы помощь ближнему. Соня в «Дяде Ване», входя в комнату, буквально с порога выказывает недовольство – напрасно побеспокоили Астрова. Именно с этой целью – упрекнуть отца в не деликатности – она и входила, и ее движение приобретает соответствующий смысл:

«Входит Соня.

Соня. Папа, ты сам приказал послать за доктором Астровым, а когда он приехал, ты отказываешься принять его. Это не деликатно. Только напрасно побеспокоили человека...» (С XIII: 77).

Затем Соня садится. Соответствующая ремарка приходится как раз на ту реплику, когда Соня откровенно выражает свое равнодушие: «Это как угодно. (Садится.) Мне все равно» (С XIII: 77). Эта ремарка и реплика в точности переходит в «Дядю Ваню» из «Лешего». Момент же появления Сони в «Лешем» выглядит иначе: ремарку «входит Соня» и ее первую реплику разделяет нумерация сцены, а реплика совершенно другая:

«Входит Соня.

2

Те же и Соня.

Соня. Не знаю, отчего это так долго доктора нет. Я сказала Степану, что если он не застанет земского врача, то чтоб поехал к Лешему» (С XII: 148).

Здесь Соня явно не выражает раздражения и ее появление у отца не получает метафорического смысла, как в «Дяде Ване». Ремарка выполняет свою непосредственную функцию – определяет действие персонажа на сцене. Зато равнодушные героини уже четко фиксирует то, что она садится.

Сидения и усаживания Елены Андреевны и Сони показывают, что помочь профессору вернуться к жизни, т.е. помочь ему идти они не собираются. Но и сами они в этот момент, проявляя черствость, не идут, не двигаются – их любое движение в указанном эпизоде «Дяди Вани» имеет отрицательный смысл и быстро прекращается. Войницкий же в обеих пьесах, входя, не садится. Это соответствует его воинственному настроению: не случайно его появлению сопутствует молния и он говорит о наступлении грозы. Профессора охватывает испуг. Этот эпизод предшествует разыгравшемуся в третьем действии скандалу с выстрелами.

Нарастающую напряженность ситуации разряжает приход другого персонажа – в «Лешем» – Хрущова, в «Дяде Ване» – Марины. Именно благодаря им Серебряков встает

с кресла и начинает идти. Однако особый акцент на движении ставится в «Дяде Ване», что показывает очень сильно возросшее количество глаголов соответствующей семантики в сцене. Кроме того, если Хрущов не настаивает на движении – он предлагает профессору отнести его в постель («Если вам больно ходить, мы снесем вас в кресле» (С XII: 150)), то смысл появления Марины как раз заключается в том, чтобы профессор непременно пошел. В отличие от Сони и Елены Андреевны Марина, входя, не садится и не отходит, а «подходит к Серебрякову» и заставляет его идти: «Иди, иди, батюшка» (С XIII: 78). Елена Андреевна кутала профессору ноги пледом, Марина же «поправляет плед»: ясно, что действия профессорской жены только усугубляют тяжелое – неподвижное – положение Серебрякова.

Марина, чтобы помочь профессору, должна заставить его двигаться, преодолеть смертельную неподвижность. Необходимость ходьбы настойчиво актуализируется, выдвигается – благодаря многочисленным глаголам (и их повторам) и в словах Марины, и в ремарках:

«Марина <...> Пойдем, батюшка, в постель...
Пойдем, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь...

Серебряков (растроганный). Пойдем, Марина.

Марина. У самой-то у меня ноги так и гудут, так и гудут. (Ведет его вместе с Соней.) <...> Иди, иди, батюшка...

Серебряков, Соня и Марина уходят» (С XIII: 78).

В «Лешем» профессор сам решает идти – отказываясь от того, чтобы его отнесли: «Ничего, я могу... я пойду» (С XII: 150). Эта разница в деталях двух пьес соответствует различию двух Серебряковых: из них более «живой» Серебряков первый, который в состоянии лучше понимать необходимость двигаться и проявляет способность ходить. Серебряков второй только отзывается на императив – настоящий призыв Марины.

В анализируемой сцене в «Дяде Ване» в контекст повторяющихся глаголов, обозначающих ходьбу, ярко вписывается жалоба Марины на свои ноги. Просторечная форма глагола (3 л. мн. числа с флексией первого спряжения) создает контаминацию глаголов *гудеть* и *идти*. Звуковая метафора, описывающая симптом, показывает, что Марина очень хорошо чувствует свои ноги – в отличие от профессора, которому приснилось, что у него левая нога чужая. Контаминация же двух глаголов дает инструментовку на ключевое слово «идут». Частица «так и» подчерки-

вает интенсивность движения ног Марины: они постоянно идут, не могут не идти. Созданию такого ключевого смысла – органическая связь ног старой няни и ходьбы – способствует и аллитерация на *г* («ноги <...> гудут»). Целесообразно отметить и ассонанс на *у* (гудут), создающий с аллитерированным *г* тему «правильной» ходьбы Марины, направленной и непрекращающейся. Противоположностью становится звуковая характеристика ссоры Войницкого и Серебрякова, которая также выглядит как ходьба: мы имеем в виду частично приведенную выше реплику Марины «Погогочут гусаки – и перестанут... Погогочут – и перестанут... Ишь расходились, гусаки, чтоб вам пусто!». «Расходились» – образ крайнего эмоционального накала, метафорически связанный с движением, но разнонаправленным (*рас*-ходились) и прекращающимся (*пере*-станут). Звуковая тема такого движения представлена с помощью звукоподражательного глагола, соответствующего гусиной метафоре – -гого-, -гого-¹.

¹ Примечательно также, что в соответствии с метафорой Марины – «расходились» – в сцене ссоры Серебряков и Войницкий не сидят, что следует из ремарок и подтверждается некоторыми словесными деталями реплик Войницкого: это призыв начать изложение дела – «приступим к делу» и повторяющаяся форма «постой»: «Постой... Мне кажется, что мне изменяет мой слух» (С XIII: 100); «Постой. Очевидно, до сих пор у меня не было ни капли здравого смысла» (С XIII: 100) Все эти детали принадлежат «второй системе», создают метафорические сюжеты, связанные с дорогой и войной. Так, обозначая на поверхностном уровне непонимание, несогласие, призыв разобраться, глагольная форма «постой» показывает, что метафорическое движение профессора Войницкий должен остановить, чтобы, что называется, лицом к лицу выяснить отношения. Можно интерпретировать это и так, что, когда профессор совершает откровенную мерзость, он уже не может идти дальше, он должен задержаться на месте, чтобы его поступок был зафиксирован. Императив «приступим» в соответствии со своей внутренней формой поддерживает дорожную и одновременно военную метафору, намекая на начало баталии, приступ.

Приспособленность Марины к постоянной ходьбе и тем самым непрерывная связь с богом дает ей возможность быть «народным целителем» для Серебрякова. Марина в этой сцене выглядит чуть ли не настоящим врачом, явно лучше Астрова. И диагноз «подагра», на котором настаивает Астров, и его настоятельные рекомендации лежать для профессора – в метафорическом смысле – убийственны. Серебряков, естественно, сопротивляется – сидит и не хочет разговаривать с Астровым, так как тот скажет сущую правду о его безнадежном положении. Видимо, поэтому профессор и называет доктора юродивым. Правоту Астрова в медицинском смысле доказывает страх профессора, что у него от подагры сделается грудная жаба. Это означает, что Серебрякову все-таки придется лежать: лишь неподвижное положение спасет от удушья. Метафоры, называющие медицинские реалии – прогноз («грудная жаба») и врача («юродивый»), показывают крайне негативное нравственное состояние больного и безжалостное, хотя и справедливое поведение врача. Дело Астрова – поставить диагноз, констатировать медицинский факт, но не искать способов лечения. Не интересуют его и причины заболевания. Марина же, во-первых, понимает суть недуга, а во-вторых, помогает Серебрякову облегчить страдания. В подтексте ее реплики содержится объяснение природы профессорской болезни: «Это у вас давняя болезнь. Вера Петровна, покой-

ница <...> бывало, ночи не спит, убивается... Очень уж она вас любила...» (С XIII: 78).

Воспоминания Марины о том, как болезнь Серебрякова воспринимала Вера Петровна, представляют собой нравственный диагноз профессора и в то же время называют причину заболевания, приведшего к подагре, к капкану для ног. Порождению такого смысла способствует последовательность предложений в реплике Марины – с того момента, как она говорит, что болезнь давняя. Эта фраза как бы вводит речевой жанр истории болезни, который предполагает установление времени симптомов, а затем описание заболевания и диагноз. На эту часть истории болезни и приходится описание страданий Веры Петровны. Подтекст – нравственный диагноз – порождает глагол *убиваться* вкупе с именем первой жены профессора. Поверхностное значение глагола – ‘чрезмерно предаваться горю’, а его внутренняя форма подсказывает, что очень сильное переживание равносильно самоубийству. В таком смысле использованный Чеховым глагол говорит об огромной силе сострадания Веры Петровны мужу. Глубинный смысл глагола в реплике Марины порождает возвратная форма, способная быть показателем пассивного залога. В таком случае смысл словоформы «убивается» показывает не «самоубийство» Веры, а убийство – со стороны Серебрякова. Это, конечно, метафорическое убийство – такое поведение, такая жизнь, которая уничтожа-

ет веру. Но и первое значение глагола тоже важно: в значении 'выражение чрезмерного горя' он обычно используется в ситуации переживания смерти близкого. В таком случае страдания Веры Петровны вызваны метафорической гибелью профессора. Но его гибель означала уничтожение им веры. Таким образом, жизнь профессора, связанная со смертью (убийством) веры, была одновременно и самоубийством Серебрякова – точнее, приобретением им смертельной болезни¹. В отношении к метафоре жизни «все мы под богом ходим» болезнь профессора символизирует утрату им способности ходить и быть под богом. В «Лешем» болезнь профессора также проецируется на создаваемую пословицей картину, но в связи с отсутствием имени Веры и образа Марины, в репликах которой содержится «анамнез» болезни, нет столь явно выраженной идеи разрыва героя с богом.

Почему в «Дяде Ване» к лечению Серебрякова не допущен доктор Астров? Невостребованность Астрова, как и необходимость Марины, объясняется метафорически: доктор выглядит как персонаж, который не ходит, а ездит, что нарушает исходную картину жизни. Метафорический образ жизни

Астрова создают глаголы *поехать*, *ездить*, *скакать* и др. Их скопление очевидно в различных микросюжетах из жизни Астрова – например, в рассказе героя об одном из дней своей медицинской практики:

«...поехал я в Малицкое на эпидемию... <...>... Возился я целый день, не присел <...> а приехал домой, не дают отдохнуть – привезли с железной дороги стрелочника; положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри у меня под хлороформом» (С XIII: 64).

Не останавливающееся ни на минуту быстрое движение фиксируют не только глаголы *поехал* и *приехал* с их семантикой, но и глагол *возился*, благодаря его внутренней форме: корневая морфема с собственно-возвратным залогом создает парадоксальную картину ненаправленного, причем не пешего движения, субъект и объект которого совпадают. Внутренняя форма глагола отражается на его семантике – с семами 'суета', 'ненужность', 'длительность' и неодобрительной коннотацией. Значение глагола вкупе со свернутым метафорическим образом характеризует работу Астрова, которая не получает логического завершения – о ее результате

¹ Выявление смысловой парадигмы глагольной формы «убивается» в анализируемом контексте, как нам представляется, важно также с позиций вопроса о причине смерти первой жены профессора, которым задавался М.Г. Розовский, считая, что это было самоубийство [Розовский: 181]. Самоубийство Веры Петровны заключалось в чрезмерном страдании о погибающем муже.

ничего не говорится – и тем самым выглядит бесполезной. Вместо этого следует завершающий драматичный эпизод рабочего дня доктора – смерть стрелочника. Логика его введения обусловлена внутренним безостановочным ритмом жизни Астрова, порождающим симметрию однотипных процессов, подчеркиваемую корневыми повторами (поехал – возился, приехал – привезли). При этом изменение семантической характеристики роли персонажа с активной (поехал, возился, не присел, приехал) на пассивную (не дают отдохнуть, привезли) устанавливает причинно-следственную связь между тем вектором поведения, который герой выбирает сам, и утратой им свободы действий.

Ускоренное безостановочное движение приводит к полной зависимости от него Астрова. Это хорошо видно в сцене первого действия, где его вызывают на фабрику. Когда работник, alter ego героя, сообщает, что за ним «приехали», Астров выражает свою досаду так: «Где уж... Куда уж» (С XIII: 71). Эти неполные безличные конструкции соответствуют дорожной метафоре и показывают невозможность выбрать направление. Затем, когда Елена Андреевна требует от Астрова, чтобы он больше не бывал в доме, в его речи появляется подобная единица с временным значением: «Время мое уже ушло... Да и некогда... <...> Когда мне? (Он смущен.)» (С XIII: 96). Отсутствующий глагол легко восстанавливается на поверхностном уровне –

уехать, покинуть дом. Но сама недосказанность, невыраженность сказуемого на фоне смущения героя подсказывает другой смысл. Он связан с метафорической обреченностью, звучащей как смертный приговор. Астров при этом говорит, что его время ушло. Смысл этой фразы – в признании завершенности жизни и невозможности что-либо изменить. Метафорически она создает картину расхождения человека и времени его жизни. Причина – разная скорость движения. Это отчетливо видно благодаря антонимии глаголов в диалоге Марины и Астрова:

«Астров <...> Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?

Марина <...> Ты приехал сюда <...> еще жива была Вера Петровна <...> Ты при ней к нам две зимы ездил... Ну, значит, лет одиннадцать прошло» (С XIII: 63).

С учетом того, что спешка Астрова приобретает метафорические черты смерти, объясняется смысл истории о злополучной операции. В ее грамматическом оформлении поразительна странная активность стрелочника, выражаемая глагольной частицей «взять да и» («возьми и умри»), которая вносит в сказуемое оценку действия как неожиданного, немотивированного или нежелательного [Лекант: 56]. Смерть стрелочника выглядит, однако, неожиданностью для Астрова, но не нарушает логического хода событий его

жизни, связанной с ускоренным движением, тяготеющим к смерти. Глагольное сказуемое в виде императива вместо изъявительного наклонения показывает «участие» Астрова в смерти стрелочника: от него помимо его воли исходит смертоносный импульс. Примечательно и то, что Астров готов заменить столь любимый им лес на железную дорогу, с которой привезли стрелочника: «Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы» (С XIII: 95). Железная дорога, как и фабрика, становятся для самого Астрова источником неприятностей, невозможности отдохнуть, остановиться, поэтому на прогрессивные устремления героя накладываются негативные коннотации. Железная дорога, будучи твердым сооружением, противостоит лесу как источнику мягкости климата и человека. Железная дорога может рассматриваться как метонимический символ движения с огромной скоростью, а это как раз то, что родственно Астрову. Метафорическая жизненная дорога в лесу предполагает пешее движение («когда идешь <...> по лесу» (С XIII: 84)), но Астров отказывается от него в пользу железной дороги.

Предшественник Астрова Хрущов сохранял некий разумный баланс между движением ускоренным и обычным. Это очень хорошо показывает эпизод посещения Хрущовым профессора, где реплика Войницкого

(«Вот доктор приехал») и ремарка («Входит Хрущов») фиксируют изменение движения, а также звучит голос Хрущова, который распоряжается убрать лошадь: «...Пожалуйста, велите убрать мою лошадь!» (С XII: 150) Езда на лошади оправдана необходимостью спешить к больному, затем, когда ему нужно уделить внимание, лошадь нужно отставить. Хрущов по сравнению с Астровым намного более хороший врач, что показывает сопоставление сцен с приступом подагры. Лечение Хрущова, кроме того, что заставляет профессора пойти, связано также с хорошей коммуникацией. Ведя профессора в постель, он говорит: «Там я вас выслушаю и... и все будет прекрасно» (С XII: 150). «Выслушаю» здесь означает и медицинскую манипуляцию, и необходимое внимание, тем более что в сцене второго действия профессор страдает от его дефицита в окружении родных. Понятно, что для такого лечения необходимо максимально снизить скорость движения, что и делает Хрущов. Хрущову, таким образом, удается его медицинская деятельность, и быстрое движение имеет смысл. Интересно, что его спешная дорога к Серебрякову метафорически выглядит как пешее движение, которое противопоставлено быстрому движению грозы: «За мной гнался дождь, и я едва ушел от него» (С XII: 150). Спасению от стихии с ее стремительной агрессивностью способствует неспешное, но уверенное естественное движение человека.

Астров в его отношениях со стихией выглядит прямо противоположным образом. В «Дяде Ване» гроза получает образ метафорической ходьбы, а доктор Астров, напротив, не идет, не уходит от грозы, а собирается ехать:

«Соня. Дождь идет. Погодите до утра.

Астров. Гроза идет мимо, только краем захватит.
Поеду» (С XIII: 83).

В «Лешем» образ дождя создается за счет речевой метафоры, а в «Дяде Ване» – языковой, стертой (в общем языке для обозначения стихий используется глагол *идти*). С одной стороны, это делает троп менее заметным, с другой – фиксирует некий нормальный природный порядок, неагрессивность стихии самой по себе. Действия Астрова способствуют тому, что гроза все-таки его «захватит». Площадь «захвата» небольшая, всего лишь «край» (С XIII: 83), но Астров попадает в него как человек, который доходит до «крайности»: «...я напиваюсь так один раз в месяц. Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до крайности» (С XIII: 81). В момент «крайности» Астров предстает во втором действии: во время грозы он в состоянии беспокойства, не спит, требует, чтобы Телегин играл, зовет Ваню ехать к нему, а затем как бы специально спешит, решает ехать, чтобы попасть в опасное грозовое пространство. Все это:

скорость движения, связь с грозой – максимально преобразует исходную картину жизни. Лечить, возвращать человека к жизни, не будучи «живым», не живя правильно, доктор Астров не может.

3.2. «Отеческие боги», надежда на ревматизм и отъезд в Харьков

История утраты Серебряковым веры прочитывается в пьесе не только в словах Марины о давней болезни профессора, но и в рассказе Войницкого о его карьере: «Сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, стал его превосходительством, зятем сенатора» (С XIII: 67) Отец профессора – простой дьячок, человек из церковной сферы, и сам Серебряков учился сначала в бурсе, т.е. должен был пойти по духовной линии, однако затем изменил свою деятельность, достигнув карьерных высот в жизни светской. Здесь важно не то, что Серебряков ушел в науку, а то, что он получил кафедру и высокий чин, соответствующий генеральскому. Заметим, что подъем Серебрякова к показателям «высокой» учености обозначен посредством глагола *добиться* – однокоренного с *убиваться*. Здесь, кроме поверхностного, соответствующего фабульному ряду значения ('достигать поставленной цели или желаемых результатов, прилагая для этого усилия'), важен смысл, подсказанный внутренней формой слова с возвратной частицей: история профессо-

ра приобретает оценочно-метафорический образ добывания самого себя, самоубийства. Это в полной мере соответствует тому огромному горю, которое переживала Вера Петровна, что происходило, надо полагать, в начале ученой карьеры ее мужа¹. Таким образом, можно отметить сущностное совпадение истории карьеры и истории болезни Серебрякова. Это подчеркивается различными связями входящих в два контекста знаков, устанавливаемых как по линии значения (дьячок, бурса, Вера), так и по линии означающего и означаемого одновременно («убивается», «добился»). Последнее становится важнейшим фактором актуализации, выдвижения особо значимых в информативном плане единиц. Повторяющаяся корневая морфема -би- содержит в себе такие семы, как 'наносить удары, избивать', 'наносить поражение'. Эти семы создают метафорический уровень смысла, показывающий, что жизнь превращается в постоянные удары, битые, битвы, т.е. войну. «Ученая» карьера профессора одновременно была такими метафорическими битвами с самим собой, битьем самого себя и собственным поражением. Образ Серебрякова в «Лешем» включал такую же карьеру: «...сын просто-го дьячка, бурсак, добился ученых степеней

и кафедры, что он его превосходительство, зять сенатора» (С XII: 130).

Метафорические «битвы» профессорской жизни соответствуют генеральскому чину, что подчеркивают слова «его превосходительство» («Леший»), «стал превосходительством» («Дядя Ваня»). Форма сказуемого с вспомогательным глаголом *стать* («стал») в реплике Войницкого в «Дяде Ване», обозначая высшие «военные» достижения, в метафорическом смысле фиксирует момент полной остановки, что согласуется с большей неподвижностью Серебрякова в «Дяде Ване».

Кроме «воинской» карьеры, Серебряков приобрел родственные связи, соединившие его с Сенатом – высшим учреждением, подчинявшим себе суд. В соответствии с «достижениями» Серебрякова его образ в обеих пьесах формируют метафоры, изображающие жизнь в картинах воинской службы и суда. Следствиями воинской и судебно-правовой метафор являются слова *служить*, *права*, *протестовать* и пр. Так, профессор говорит о своей жизни: «...неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? Неужели я не заслужил?» (С XII: 147; С XIII: 76). Вся жизнь профессора, таким образом, была службой, целью которой было приобретение

¹ Д. Клейтон, вычисляя годы, связанные с предысторией персонажей пьесы, указывает, что брак Веры и Серебрякова приходился на время его пребывания в бурсе: «Мария Васильевна выдает свою дочь за молодого бурсака» [Клейтон: 161].

права на эгоизм. Показательно, что Елена Андреевна отвечает профессору в терминах судопроизводства: «Никто не оспаривает у тебя твоих прав» (С XII: 76), повторяя эти слова с зеркально симметричной перестановкой – хиазмом: «Никто у тебя твоих прав не оспаривает» (С XII: 48; С XIII: 76), что акцентирует оба слова судебно-правовой сферы – *права* и *оспаривать*.

История жизни Серебрякова, поддержанная метафорами, показывает, в какие области он ушел от церкви, с которой был связан отец, и, следовательно, от самого отца, *батюшки*. В рассказе Войницкого о Серебрякове очевиден контраст, проводимый сразу по двум основаниям: церковь, вера, духовность и наука, генеральство; отец родной, настоящий и новое родство – сенатор. Упоминание отца Серебрякова и его церковного чина, причем очень маленького, обуславливает семантическую связь соответствующих единиц со словом *батюшка* в репликах Марины и через корневой повтор с фамилией поэта Батюшкова, которого почему-то очень хочет найти Серебряков в сцене ночного приступа подагры (что есть и в «Лешем»). Острое желание получить Батюшкова имеет символический смысл, связанный с интуитивной тягой профессора к тому, что должно противостоять его нравственному недугу и жизненным мучениям.

Надежный нравственный ориентир и идеал жизни действительно содержится у Ба-

тюшкова. Речь идет об известном стихотворении «Мои Пенаты», которое вызвало к жизни знаменитый пушкинский перифразис имени Батюшкова – «певец Пенатов» [Головачева: 126]. Как выглядит Серебряков и вся его деревенская жизнь в зеркале «программного» стихотворения Батюшкова, прекрасно показала А.Г. Головачева, буквально «по пунктам» сравнив *alter ego* поэта и чеховского профессора: так, Серебряков вовсе не «сыскал себе приют» в «убогой хижине», он не хочет отказываться от «суеты мирской», от «злата и честей» городской жизни; раздраженный деревенским окружением, профессор явно не приютит убогого калеку, он не знает ни «сердечного сладострастья», ни «неги», ни «покою» (эти мотивы стихотворения «пародийно преломляются»), а кроме того, в деревенском доме профессора вовсе не окружают «отеческие боги» – напротив, он чувствует себя так, «как будто с земли свалился на чужую планету» [Головачева: 127–131]. Все ощущения Серебрякова, которыми оборачивается для него присутствие в деревенском доме, показывают не возвышение героя (именно в такой пространственной метафоре должно воплощаться стремление к нравственному идеалу, к «богам»), а падение: он «сваливается», т.е. оказывается внизу, чувствует себя в «склепе» (С XII: 148; С XIII: 77). «Отеческие боги», к которым с восторгом обращается поэт в «Моих Пенатах», давно для Серебрякова утрачены, а вместе с ними утрачена и возможность

прекрасной жизни, на которую он, вероятно, надеялся, переезжая в деревню – имение Веры, что акцентируют слова Войницкого: «Живет <...> в именье своей первой жены» (С XII: 129–130; С XIII: 67), приобретающие особое значение в «Дяде Ване».

Переселение Серебрякова из города вообще произошло «поневоле», в отличие от героя Батюшкова, однако не исключено, что профессор, припоминая Батюшкова, которого когда-то читал [Головачева: 129], примерял на себя роль сельского жителя. Последнее просматривается в «Дяде Ване», в словах Войницкого «Профессор решил поселиться здесь» (С XIII: 66), где глагол *поселиться* буквально указывает на село как новое место жительства. «Решение» же Серебрякова демонстрирует не преодолимую внутреннюю потребность оказаться в «стране безвестной», а весьма рациональный подход, характерный для всякого рода «служебных» дел. Возвращение профессора в имение Веры становится «внешней» попыткой спасти жизнь, и если сначала, прогуливаясь по саду и восхищаясь «видами» (С XIII: 66), он настроен на прекрасное продолжение, то вскоре уже чувствует себя на «новоселье» совершенно невыносимо. Тут ему бы и найти у Батюшкова подсказку – как жить, но Батюшкова он не получит: его жена, к которой он обращается с просьбой, делает все наоборот – кутает ему ноги, например. Однако дело в первую очередь в самом профессоре, в сути его жизни,

измене вере, бабушке, «отеческим Пенатам». И в отличие от «пиита» Батюшкова, который наслаждался «дружеской беседой» с любимыми «наставниками-поэтами» [Головачева: 129], профессору остается лишь вспомнить о Батюшкове, но никак не «беседовать» с ним, навсегда закрытым от него в библиотеке.

Окончательная утрата Серебряковым Батюшкова (и соответственно всех нравственных ориентиров, «отеческих богов») прочитывается в двух синтаксических конструкциях: «Кажется, он есть у нас» и «Помнится, он был у нас» (С XII: 146; С XIII: 75). Здесь важный смысл получают и разные вводные слова, и разный временной план глагола *быть*. Безличная глагольная форма вводных показывает объективность существования спасительного нравственного начала, при этом второе вводное – «помнится» – акцентирует работу памяти, хранящей независимо от человека утраченные им нравственные основы. Суть жизни памяти хорошо видна в «Дяде Ване» благодаря словам Марины («Дай бог памяти» (С XIII: 63) и Марии Васильевны («потеряла память» (С XIII: 69)): память от бога, человек ее теряет, но бог хранит. В момент страданий Серебрякова, вызванных утратой способности ходить – быть под богом, память дает о себе знать, и профессору вспоминается через толщу его научных степеней и писаний что-то близкое и родное, доброе и прекрасное, что он забыл. Все это,

воплощенное в стихах Батюшкова, не только было, но и, как «кажется», как хотелось бы профессору, есть. Последовательность временных планов показывает, однако, что для Серебрякова все осталось в прошлом¹.

Утрата «отеческих богов» профессором в двух пьесах подчеркивается знаменитой фразой об измене отечеству, которую произносят Дядин и Телегин: «Кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству!» (С XII: 131; С XIII: 68).

Зыбкая надежда на возможность найти Батюшкова приходит в голову профессору в определенное время. Это не только состояние приступа, означающее, что Серебряков начинает ощущать все катастрофическое неблагоприятное своей жизни², но и очень точно указанный час – «двадцать минут первого». В этот момент профессор пытается отыскать для себя и более предпочтительный диагноз – не подагра, а ревматизм:

«Серебряков.<...> Нет, это не подагра, скорей ревматизм. Который теперь час?
Елена Андреевна. Двадцать минут первого. <...>

Серебряков. Утром поищи в библиотеке Батюшкова» (С XII: 146; С XIII: 75).

Все эти детали совмещаются на основе звукописи, которой охвачена вся начальная сцена второго действия и которая показывают движение мысли Серебрякова, причем в связи с текущим временем.

Многочисленность и важность фонетических фигур – паронимасий – в «Дяде Ване» подчеркивал Д. Клейтон, обращая внимание на то, в каких контекстах реализуется важнейший комплекс *-вер-*, являющийся в имени Веры корневой морфемой [Клейтон: 166–167]. Клейтон указывал при этом и на зеркальную комбинацию исходного звукового и графического комплекса *-рев-* (*ревную, ревность, револьвер*). Диагноз «ревматизм», который выбирает Серебряков, как раз поддерживает эту обильную паронимасическую фигурацию текста, имея при этом самое непосредственное отношение к метафорической болезни профессора – к утрате веры. Фонетический хиазм (зеркальность), создаваемый словами *ревматизм* и *Вера*, максимально точно передает суть отношения

¹ Временной план настоящего можно интерпретировать и в связи с тем, что сам Серебряков не кто иной, как батюшка, точнее, должен им быть – по отношению к Соне. Но на деле он отец, «предавший дочь» (см.: [Ищук-Фадеева]).

² Показательно, как в «Дяде Ване» Елена Андреевна характеризует «хорошее» состояние профессора: «Вчера вечером он хандрил, жаловался на боли в ногах, а сегодня ничего...» (С XIII: 69). Местоименное наречие «ничего» в подтексте превращается в предикатив, определяющий «неживое» состояние профессора. Не чувствуя боли в ногах, он вообще лишается «остатков жизни», превращаясь в неодушевленное «ничего».

профессора к вере (к духовности, нравственности): это не вера, а что-то прямо противоположное. Но профессор хватается за ревматизм, как утопающий за соломинку: само звучание диагноза выражает его надежду на то, что в его болезни все же есть что-то от веры. Между тем разница в звучании одного дискретного комплекса в зеркальных вариантах принципиальна: при одинаковой последовательности мягкости и твердости в *-вер-* и *-рев-* главным становится качество согласных, смягчение вибранта в начальной позиции не способствует нейтрализации резкого, «ревущего» звука, в то время как его завершающее положение устраняет неприятный эффект, а артикуляция от мягкого *v* к твердому *p* придает звучанию мелодичность и красоту. В результате фонетический облик имени *Вера* и родственного ему глагола *веровать*, появляющегося в финальных репликах Сони, воплощает необходимую для веры мягкость и силу. Слух профессора явно его подводит.

Диагнозу «ревматизм» соответствует «утешительное» по звучанию время – «двадцать минут первого», однако время «звучит» намного мягче, соответствуя имени Веры – благодаря перемещению вибранта в середину и смягчения начального согласного (такое звучание поддерживает и слово *теперь*). Именно в этот момент и вспоминается Батюшков, имя которого имеет и «мягкую» семантику, и соответствующий ей фонети-

ческий облик. В контексте общего звучания нескольких реплик профессора и Елены Андреевны словесный знак приобретает очевидный иконизм.

Однако очень быстро вместе с ушедшим для профессора в прошлое Батюшковым возвращается убийственный диагноз «подагра». Происходит это после слов Елены Андреевны о том, что профессор не спит уже «вторую ночь». Новая фонетическая тема уводит от первой, образуемой дискретным комплексом *v-e-p* (рев, перв, теперь) с мягким согласным, к твердому звучанию – *втор*, и это обуславливает фонетический облик следующих слов профессора: «*Говорят, у Тургенева от подагры сделалась грудная жаба*» (С XIII: 75). Фраза строится на нарастании твердого консонантизма – через утрату мягкости *p* и вхождение его в комплексы с взрывными *t, g, d*. Завершает градацию появление нового по консонантному составу знака «жаба» с крайне неприятным звучанием и соответствующей семантикой. Это семантический результат фонетического «накапливания», переход означающего в означаемое с формированием нового иконического (символического) знака. Два иконических знака, завершающих две фонетико-смысловые темы (Батюшков и жаба), образуют оппозицию. Ее подчеркивают и отношения противопоставления, в которые вовлекаются слова профессора о Батюшкове и следующее сразу за ними описание симптома: «Помнится, он был у нас. Но

отчего мне так тяжело дышать» (С XIII: 75). Тяжелое дыхание семантически (и фонетически – тяжело) ведет к теме грудной жабы. Профессор не может избавиться от особо страшного диагноза, само течение времени вместе с симптомами упорно возвращает его к подагре.

Привлекательность для профессора диагноза «ревматизм» обусловлена не только звучанием, но и смыслом слова, связанного с идеей течения: *реѣца* – ‘поток, струя’ [Дворецкий: 1451]. Такая семантика ведет к метафорическому образу божьего милосердия, представленного в финале «Дяди Вани»: «...наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир» (С XIII: 116). Чувствуя гибель, профессор пытается отыскать в себе хоть что-то родственное водному началу. Однако и «спасительный» диагноз содержит в себе страшную истину: медицинский термин означает болезнетворные истечения [Дворецкий: 1451].

В «Лешем» диагноз «ревматизм», таким образом, получал намного меньшую смысловую нагрузку. В связи с отсутствием параномасии он не имел выхода в духовную сферу, соответствующий метафорический сюжет – утрата веры, смертельная болезнь и невозможность приобщиться к божьему милосердию – еще не был найден Чеховым, и смысл «водного», «текучего» диагноза мог быть связан только лишь с надеждой Серебрякова на смягчение окаменения. Неслу-

чайно ревматизмом профессор объяснял боль в стопе в четвертом действии, когда Елена Андреевна называла его статуей командора: «Левая нога болит в ступне... Ревматизм, должно быть» (С XII: 197). Окаменению профессора противостоял «водный» ландшафт у Дядина, описываемый, также метафорически – «оазис». Однако Серебряков уезжал от Дядина, жалуясь на «сырость» (С XII: 197). Отмеченная «водная» метафора в «Лешем», таким образом, создавала образ жизни, а не посмертного бытия. Желательный для профессора диагноз показывал дефицит жизни при внутренней к ней тяге. Тот же диагноз в «Дяде Ване» стал означать абсолютную невозможность надежды на посмертное бытие.

Абсолютную катастрофичность ситуации Серебрякова в «Дяде Ване» показывает его отъезд с Еленой Андреевной в четвертом действии. Отъезд героев должен восприниматься как метафорическая смерть, образом которой становится быстрое движение. «Смертельность» отъезда Серебряковых очевидна благодаря словам Телегина «сейчас позовут прощаться», сказанным на фоне того, что они с Мариной мотают чулочную шерсть, – действие, порождающее ассоциации с нитью жизни в руках парки:

«Телегин. Вы скорее, Марина Тимофеевна, а то сейчас позовут прощаться. Уже приказали лошадей подавать.

Марина (старается мотать быстрее). Немного
осталось» (С XIII: 105)

Очевидно, что чулочная шерсть в качестве нити жизни напрямую связана с метафорой жизни как хождения. Однако «парка» Марина вынуждена спешить. Серебряковым больше не нужно чулочное тепло: они перестают ходить, для них подают лошадей, при этом не «парка», а они сами решают свою судьбу, отказываясь от жизни, искусственно прерывая ее, в то время как она могла бы еще продолжаться.

Смысл отъезда Серебряковых, понятный в связи с исходной метафорой «все мы под богом ходим», обогащается еще больше в свете стихотворения Батюшкова. Поездка профессорской четы в Харьков пародийно преломляет романтический призыв поэта к своей подруге полететь за счастьем жизни: «Мой друг! Скорей за счастьем // В путь жизни полетим»¹.

В этой части стихотворения, предваряющей финал, где говорится об окончании жизни, присутствует мотив «опережения смерти», который также переосмысливается в сцене отъезда Серебряковых:

Упьемся сладострастьем,
И смерть опередим
Сорвем цветы укладкой
Под лезвием косы,

И ленью жизни краткой
Продлим, продлим часы!

Для героев «Отеческих Пенатов» «оперить» смерть – значит продлить часы жизни, насладиться ее цветами, для Серебряковых – приблизить наступление смерти. Романтический полет поэта и его возлюбленной – это устремленность в «путь жизни», а поездка в Харьков чеховских героев – окончание жизни, путь смерти, движение в неподвижности, на лошадях по последнему погребальному маршруту. Речь, конечно, идет о метафорической смерти, представляющей жизнь без всех ее «цветов», жизнь без жизни. Ничего «полетного», высокого, духовного в таком посмертном движении Серебряковых нет.

В заключительной части стихотворения Батюшкова появляется образ парок:

Когда же парки тощи
Нить жизни допрядут
И нас в обитель ночи
Ко прадедам снесут...

Как видно, у Батюшкова парки делают свое дело как положено, не торопясь, их никто не подгоняет, они доводят жизнь до естественного конца, полностью «допрядая» нить. Смертный час героев наступит своим чередом, только тогда, когда закончится нить

¹ Здесь и далее цит. по [Батюшков: 98].

их жизни. Такой последовательности жизни и смерти соответствует композиционное следование смысловых частей в «Отеческих Пенатах» – продление жизни, затем неотвратимая смерть, с характерным для противопоставления временных планов сочетанием временного союза с противительным *когда же*. У Чехова «работа» парки накладывается на мотив опережения смерти, что логично следует из переосмысления мотива и достигается благодаря тому, что об отъезде Серебряковых говорят Телегин и Марина, а приготовления к прощанию происходят за сценой.

Кроме образа парок, в заключительной части «Отеческих Пенатов» имеются также некоторые образы, родственные чеховскому профессору, а именно метафорическому сюжету его будущей смерти. Это перифраз «обитель ночи» в приведенной выше цитате, а также образы «счастливых молодых», чей «прах <...> почивает» в своих гробницах:

И путник угадает
Без надписей златых,
Что прах тут почивает
Счастливых молодых!

Эта картина отчетливо показывает то, чего абсолютно лишена пох Серебрякова, – жизнь, посмертное бытие, сон в тихом пристанище – «обители» ночи. Метафора «смерть – ночь» стирает все смыслы батюш-

ковского перифраза и в сопоставлении с ним оборачивается подчеркнутым отсутствием таких сем, как 'святость', 'тишина', 'приют', 'покой', 'жизнь'. Если жизнь героев Батюшкова простирается за пределы смерти, то жизнь чеховских Серебряковых сокращается, на нее накладывается физически еще не наступившая смерть. Знак торжества жизни, залог ее продолжения у Батюшкова – это молодость и счастье, соответственно преждевременно умирающие персонажи Чехова чувствуют свою старость, болезнь и страдания. Противопоставление жизни-молодости и старости-смерти отчетливо видно в словах Серебрякова Елене Андреевне: «Ты молода, здорова, красива, жить хочешь, а я старик, почти труп» (С XIII: 76). Однако Елена Андреевна постареет очень быстро: «...через пять-шесть лет и я буду стара» (С XIII: 77). Стремительное старение героини соответствует метафорическому умиранию, скорости жизни, опережающей смерть.

«Магическое зеркало» [Головачева: 131] батюшковского текста позволяет более глубоко понять смысл еще некоторых деталей чеховского текста. У Батюшкова «опередить» смерть зовет возлюбленную лирический герой, в «Дяде Ване» идея уехать из деревни как можно скорее принадлежит не Серебрякову, а Елене Андреевне. Желание уехать рождается в ней в тот момент, когда Войницкий застаёт ее с Астровым: «Вы постараетесь <...> чтобы я и муж уехали отсюда сегодня же!»

(С XIII: 97) Далее Елена Андреевна, чтобы убедить Серебрякова в необходимости отъезда, использует весьма кстати случившийся скандал: «Елена Андреевна (мужу). Мы сегодня уедем отсюда! Необходимо распорядиться сию же минуту» (С XIII: 103). Затем, как показывает реплика Телегина, именно Елена Андреевна продолжает настаивать на отъезде: «...одного часа, говорит, не желаю жить здесь... уедем да уедем...» (С XIII: 105)

Профессор, таким образом, подчиняется жене. Понятно, что для Серебрякова намного привлекательней жизнь в городе, однако все же не он требует немедленного отъезда из деревни. Возможно, профессор пытается продолжать следовать той «программе», которую извлек когда-то, читая Батюшкова, поэтому романтический полет, превратившийся в «смертельную» поездку в Харьков, осуществляется только по настойчивому желанию героини. Чтобы объяснить этот факт, нужно взглянуть на роль Елены Андреевны в жизни Серебрякова в свете «Отеческих Пенатов». Образ прекрасной жены профессора, с одной стороны, соотносится с возлюбленной поэта [Головачева: 130], с другой – благодаря имени Елена паронимически персонифицирует лень, которая помогала поэту продлить краткие часы жизни: «И ленью жизни краткой // Продлим, продлим часы!».

Будучи в преклонном возрасте, устав от

«битв» жизни и желая насладиться остатками своих дней, профессор женился на Елене Андреевне и привез ее в деревню в качестве своей «возлюбленной» и «лени», чтобы в соответствии со стихотворением Батюшкова упиться сладострастьем и сполна насладиться жизнью. Однако все ожидания Серебрякова, связанные с Еленой Андреевной, превращаются в полную противоположность. Это очень хорошо видно через сопоставление персонажей Чехова с картинами «Отеческих Пенатов». Так, любовные сцены стихотворения создают фон для ночного эпизода с приступом подагры, обуславливая проникновение в него «неожиданного комизма»: комично выглядят и взаимные упреки супружеской пары, и то, что «на ложе» Серебрякова уводит старая нянька Марина [там же]. Продлить часы жизни Еленой-ленью профессору также не удастся, так как именно она опередила смерть, приблизив отъезд. Прекрасная «лень», которой «обзавелся» профессор Серебряков перед переселением в деревню, не только не спасет, но окончательно губит его.

В контексте батюшковского стихотворения образ Елены Андреевны должен претендовать на персонификацию лени как одной из ценностей золотого века русской поэзии, воспетой также Пушкиным¹. Однако лень в образе Елены Андреевны меняет

¹ Об аксиологии лени в поэзии Пушкина и Батюшкова см., например: [Зализняк, Левонтина, Шмелев: 216].

свою семантику, и героиня воплощает уже не свободу «ленивца», а на деле «философа» и «пиита», а тяжелейшее состояние праздности и скуки при полном отсутствии свободы.

Лень – важная черта образа Елены Андреевны, которую героиня получает уже в «Лешем». В обеих пьесах о ней говорит Войничкий: «Какая вам лень жить! Ах, какая лень!» Героиня соглашается: «Ах, и лень, и скучно!» (С XII: 144, С XIII: 73) Но в «Лешем» лень героини не выходит за пределы характеристики образа ее жизни и батюшковская «лень» ограничивается лишь сценой ночной ссоры супругов Серебряковых. В «Дяде Ване» Лени-Елене принадлежит важнейшая роль в развитии сюжетной линии, которая приводит к отъезду как метафорической гибели, опережению смерти. Именно это делает заметной связь чеховской героини с мотивом лени у Батюшкова. В свете разницы двух Елен интересно изменение глагола при метафорической характеристике ходьбы героини: «... идет и от лени шатается» в «Лешем» (С XII: 165), «... ходит и от лени шатается» в «Дяде Ване» (С XIII: 90). Здесь важна семантическая разница глаголов, отсутствие семы 'направление движения' в *ходить* по сравнению с *идти* [Рожанский: 58]. Образ направленного движения логично связан с Еленой первой, которая не вызывает никаких сомнений в своей ответственности, способности жертвовать собой, верности долгу и понимания своей от-

ветственности за мир. Если посмотреть на двух Елен через призму кьеркегоровских этиков и эстетиков, воплотившихся в творчестве Чехова [Зайцева], то можно сказать, что героиня «Лешего» преодолевает свой эстетизм, а героиня «Дяди Вани» движется по пути эстетика дальше и дальше, пытаюсь, однако, удержаться на дороге этика, что удастся ей лишь внешне или, точнее, не удастся. Верность долгу и нравственным принципам парадоксальным образом оборачивается для нее не продлением жизни, а ее гибелью. Елена первая вместе с мужем возвращается в дом, каким бы он ни был адским подземельем, Елена вторая вместе с профессором едет в Харьков.

4. Работа, труд и «уезд» доктора Астрова

Зловредное действие лени в образе прекрасной Елены испытывают на себе многие персонажи «Дяди Вани». Об этом напрямую говорят слова Сони:

«... дядя Ваня ничего не делает и только ходит за тобою, как тень, я оставила свои дела и прибежала к тебе, чтобы поговорить. Обленилась, не могу! Доктор Михаил Львович прежде бывал у нас очень редко, <...> а теперь он ездит сюда каждый день, бросил и свои леса и медицину» (С XIII: 91).

Астров замечает, что с приездом Серебряковых «все, которые работали <...> должны были побросать свои дела» (С XIII: 110).

В «Дяде Ване» тема дела, работы, труда приобретает особое значение в связи с репликой Марины Телегину: «Все мы у бога приживалы. Как ты, как Соня, как Иван Петрович – никто без дела не сидит, все трудимся!» (С XIII: 106) Слово *приживал* указывает на настоящую жизнь, при которой не нарушается связь с богом. Условием такой жизни является труд, наличие дела. Однако еще в «Лешем» лейтмотивом звучала тема правильности или неправильности человеческих дел. О пагубности неверных дел говорил Хрущов – о самоубийстве Войницкого, «который ничего не нашел умнее сделать, как только пустить себе пулю в лоб» (С XII: 194), о поступках всех: «Делается совсем не то, что нужно, и все идет прахом...» (С XII: 189) Здесь очевидно привлечение Чеховым метафорических образов дороги и смерти, объединенных во фразеологизме, – тем более что этот же фразеологизм Хрущов повторял, когда говорил Серебрякову об их общих неправильных делах:

«... сделали ли мы с вами что-нибудь, чтобы спасти Жоржа? Где ваша жена, которую все мы оскорбляли? Где ваш покой, где покой вашей дочери? Все погибло, разрушено, все идет прахом» (С XII: 193).

В «Дядю Ваню» этот фразеологизм не вошел, возможно, в связи с актуализацией метафоры, представляющей гибель жизни как ускоренное движение. Но особое значение для оценки дел героев приобрел другой фра-

зеологизм, введенный в реплику Марины, – «никто без дела не сидит», связывающий правильность дела с определенным пространственным положением.

В этом плане показательна сцена третьего действия, когда Серебряков собирает всех, чтобы обсудить продажу дома. Уже в первом эпизоде действия, когда Войницкий говорит о желании профессора видеть всех в гостинной, появляется слово *дело* – в репликах Елены Андреевны и Войницкого: «Вероятно какое-нибудь дело»; «Никаких у него нет дел» (С XIII: 90). Затем это же слово вводится в партию Серебрякова, причем весьма незаметно, в составе оборота «дело в том», после которого следует изъяснительная часть. В таких конструкциях слово *дело* выступает со стертым лексическим значением, однако у Чехова оно сохраняет полновесный смысл. Он вскрывается в следующей в форме придаточного предложения латинской фразе. Войницкий утверждал, что у профессора нет «никаких» дел, но оказывается, что дело есть и, будучи безнравственным, связано с пох. В «Лешем» дело профессора выглядело так же, но в параллельной сцене «Дяди Вани» примечательно то, что Серебряков настойчиво приглашает всех садиться – при этом отдельно обращается к Марине и Соне: «Прошу, господа, садиться», «Садитесь, господа, прошу вас. Соня!<...> Соня! <...> (Марине.) И ты, няня, садись» (С XIII: 98). Именно Марина и Соня постоянно занимаются

настоящими делами. Пытаясь их усадить, профессор имитирует хорошее дело. Но сам он при этом не сидит, на что мы уже обращали внимание. Дело Серебрякова в обеих пьесах акцентирует плеоназм «дело делать» в финальных репликах этого персонажа (С XII: 198, С XIII: 112). Выражение приобретает негативный смысл не только благодаря определенному корневому повтору, но и в связи с метафорическим смыслом отъезда Серебрякова, особо «убийственным» в «Дяде Ване».

Деятельность Астрова расходится между полезной работой и ненужным делом. Это хорошо видно в диалоге Сони и Елены Андреевны:

«Соня. <...> Он и лечит, и сажает лес...

Елена Андреевна. Не в лесе и не в медицине дело... <...> это талант! <...> Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества» (С XIII: 88).

Реплика Елены Андреевны показывает комичную несуразность больших дел Астрова. Герой действительно склонен к большим делам. Так, когда он напивается, то рисует «самые широкие планы будущего», думая, что приносит человечеству «громадную пользу» (С XIII: 82). Тогда люди кажутся ему «букашками... микробами» (С XIII: 82). Эта метафора явно показывает пагубность всего «громадья» планов Астрова.

Елена Андреевна вовлекает Астрова в дело, которое усугубляет сложность его жизни, представляющей собой губительное движение. Об этом деле она говорит с ним в их диалоге третьего действия, собираясь учинить Астрову «допрос» о его отношении к Соне: «Дело касается одной молодой особы». Начало фразы еще раз повторяется: «Дело касается моей падчерицы Сони». При этом Елена Андреевна приглашает Астрова сесть («Сядем!»), что они и делают: «Садятся» (С XIII: 95). Очевидно, что усаживание выражает претензию Елены Андреевны на хорошее, доброе дело и уподобляется стремлению всех усадить Серебрякова. Но на слово *дело* в его связи с сидением накладывается многократно повторяющееся и поэтому очень выразительное слово «допрос», отсылающее к судебной-правовой сфере. Елена Андреевна говорит тем «судебным» языком, каким она говорила с мужем во втором действии. Ассоциации, вызванные «допросом» и побуждением сесть, ведут к идее наказания, утраты свободы. Астров в этой ситуации, как мы уже говорили, смущен смертным приговором, но здесь же содержится и намек на гибель Елены Андреевны: «Еще два-три слова – и конец» (С XIII: 96). «Дело» заканчивается для обоих «летальным исходом». Но страшно то, что оно касается другого человека – Сони. После этого «дела» Елене Андреевне остается лишь уехать в Харьков, а Астрову тоже отправить-

ся в последний путь. То, что на отъезд героя должны накладываться такие ассоциации, доказывает важная деталь: Марина подносит ему рюмку водки и кусочек хлеба. Соня провожает Астрова со свечой, Марина кланяется в пояс. Это, так сказать, проводы с почестями, в отличие от прощания с Серебряковыми.

Астров, в отличие от Серебряковых, уезжает не «налегке» (С XIII: 165): с ним «папка», которую он боится помять (С XIII: 114). Нам представляется, что здесь заключена семантическая игра словами *папка* и *ба-тюшка*: Астров, в отличие от Серебрякова, не вполне «изменил отечеству» – он заменил родное, мягкое, доброе грубым и пустым. Но чем, как не «родственной» заботой можно объяснить столь нежное отношение Астрова к бумажной папке? И Астров уезжает с «надеждой» – на его пути Рождественное (С XIII: 114). Африка, с ее «жарищей», символ адского наказания – «страшное дело!» (С XIII: 114), замечена Астровым, но на карте, а не на «реальной» дороге.

В доме остаются Соня и Войницкий. Они садятся за стол, начинают работать. Войницкий ищет работы как спасения: отдав баночку с морфием, он сразу говорит о необходимости работать, работать немедленно: «Войницкий (достает из стола баночку и подает ее Астрову). На, возьми! (Соне.) Но надо скорее работать, скорее делать что-нибудь, а то не могу... не могу...» (С XIII: 109).

Интересно, что в словах, сопровождающих передачу морфия, тот же глагол, который присутствовал в рассказе доктора о смерти стрелочника, причем также в форме императива, – *возьми*. В ситуации отъезда героя этот глагол показывает активность к смерти самого доктора. Форма императива в словах Войницкого при этом абсолютно лишена императивности смысловой, «возьми» здесь лишь ответ на настоятельные требования другой стороны. И действительно, Астров очень настойчиво хотел забрать морфия, что нельзя объяснять лишь желанием доктора спасти Войницкого: без морфия он просто не может ехать, это обязательное условие его пути: «Астров (кладет баночку в аптеку и затягивает ремни). Теперь можно и в путь» (С XIII: 109).

Работа Сони и Войницкого в финале получает особый смысл – становится трудом. В «Дяде Ване» создается оппозиция *работа / труд*. Работа связана с несвободой. Это хорошо видно в истории Серебрякова: «Всю жизнь работать для науки, привыкнуть к своему кабинету, к аудитории, к почтенным товарищам – и вдруг, ни с того, ни с сего, очутиться в этом склепе» (С XIII: 77). Обстоятельство «вдруг, ни с того ни с сего» подчеркивает нелогичность, непонятность для профессора того, что он оказывается в весьма неприятном для себя положении. Но в подтексте они акцентируют отношения причины и следствия. Во внезапности перемены жизни ска-

зывается абсолютная несвобода профессора, подчеркнутая безличными конструкциями. Причина несвободы – работа для науки, но не для людей. Иное дело труд: Соня говорит, что они с дядей Ваней будут «трудиться для других». Именно такая работа, т.е. труд делает человека «приживалом» у бога. Труд означает долгую земную жизнь: «Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров...» (С XIII: 115), затем жизнь «за гробом».

Труд приобретает способность сохранять, это то, что остается от человека. Труд получает у Чехова метафорическое воплощение – писание, книга. Это показывают слова Войницкого об итоге жизни Серебрякова: «Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда» (С XIII: 80). Глубокий смысл порождает не прямое значение – письменные работы профессора, но метафорическое: общая жизнь людей – это живая книга, в которую вписываются страницы. В свете этой метафоры можно посмотреть на финальную сцену пьесы, где Соня и дядя Ваня, сидя за столом, пишут. Писания героев приобретают библейский стиль, узнаваемый благодаря союзу *и*, начинающему фразу и одновременно продолжающему то, что уже было написано и принадлежит вечности: «“И старого долга осталось два семьдесят пять...”» (С XIII: 114).

Этим живым писаниям противопоставлена картограмма Астрова, запечатлевшая хро-

нологию меняющихся картин уезда. Картограмма исчезновения лесов (способствующих мягкости климата и человека) соответствует метафорическому быстрому движению, приводящему к отъезду. В этом смысле картины «уезда», «нашего уезда», как говорит Астров: картограмма – это фиксация вымирания, гибели жизни (С XIII: 94). В «Лешем» Хрущов еще не составлял картограмму «уезда», потому что метафора ускоренного движения не приобрела ведущего значения. Но доктор также фиксировал на бумаге все негативные черты жизни, причем утрируя их и ошибаясь, буквально сгущая краски, как и Войницкий, который вел дневник. Вот что говорит Хрущов, когда сидит за своей работой:

«Он (Войницкий – *Н.Щ.*) <...> называет меня глупцом и узким человеком. <...> Слишком густо... Надо посветлее... А дальше он бранит Соню за то, что она меня полюбила... Никогда она меня не любила... Кляксу сделал...» (С XII: 187).

Густые краски, кляксы – знак ошибочных писаний, «злой» работы, лишаящей человека свободы. Дядин говорит Юле: «Пускай он, злюка, тут работает, а мы с вами погуляем» (С XII: 187) «Вы свободны?» – спрашивает Астрова Елена Андреевна, напоминая, что он хотел показать ей «свои работы». «О, конечно», – отвечает Астров (С XIII: 94). Но в этом утверждающем ответе звучит другой смысл – неминуемой близости конца. Затем Астров

втянут Еленой Андреевной в «дело», и ему останется лишь совершить то, что изображено на его же картограмме «уезда». Только труд останавливает, «усаживает» человека, дает возможность жить.

Проведенный анализ двух пьес Чехова показывает работу писателя над стилем своих драматургических произведений: сюжет вытесняет метафора, исходные метафорические образы, длясь на протяжении всего текста, создают сюжеты, образуя «вторую систему», которая, пронизывая первую, насыщает ее символическим смыслом. Метафорические сюжеты становятся важнейшим фактором изящества и поэтичности стиля Чехова, их прочтение ведет к пониманию его текстов.

Литература

Батюшков, К.Н. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1987.

Белый, А. О писателях // Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 тт. Т. 2. М.: Искусство, 1994. С. 349–449.

Бочаров, С.Г. Чехов и философия // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 328–343.

Головачева, А.Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь: ДОЛЯ, 2005.

Дворецкий, И.Х. Древнегреческо-русский словарь. М.: Гос. изд-во нац. и иностр. словарей, 1958. Т. 2.

Зайцева, Т.Б. Художественная антропология А.П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор): дис. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2015.

Зализняк, А.А., Левонтина, И.Б., Шмелев, А.Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. М.: Языки славянских культур, 2012.

Ищук-Фадеева, Н.И. Концепция личности в драматургии. Чехов и Горький [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.lseptember.ru/2003/23/3.htm>. (дата обращения: 02.11.2017).

Клейтон, Д. Отсутствие веры (О психологическом строе, символике и поэтике пьесы «Дядя Ваня») // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 159–168.

Лекант, П.А. Типы и формы сказуемого в современном русском языке. М.: Высшая школа, 1976.

Лермонтов, М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Издание второе, исправленное и дополненное. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979–1981. Т. 1.

Лотман, Ю.М. Пушкин. Очерк творчества // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство–СПБ, 1995. С. 187–211.

Москвин, В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. М.: ЛЕНАНД, 2006.

Москвин, Г.В. Концепты «Смерть», «Сон», «Любовь» в лирике М.Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения 2009. СПб.: Лики России, 2010. С. 90–98.

Паперный, З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982.

Рожанский, Ф.И. Направление движения (типологическое исследование) // Логический анализ языка. Языки пространств. М.: Языки русской культуры. 2000. С. 47–55.

Розовский, М.Г. Читаем «Дядю Ваню» (Действие первое) // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 169–201.

Сендерович, С.Я. Фигура сокрытия: Избр. работы. В 2 тт. Т. 2. М.: Языки славянских культур, 2012.

Табачникова, О. От Чехова к Довлатову: «Прославление бесцельности», или поэтика, оказывающая сопротивление тирании // Философия Чехова: Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006) / Под ред. А.С. Собенникова. – Иркутск, 2008. С. 237–254.

Толстая, Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. М.: РГГУ, 2002.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 тт. Соч. В 18 тт. М.: Наука, 1974–1982. Т. 12–13. Письма. В 12 тт. М.: Наука, 1974–1983.

References

Batyushkov, K.N. (1987). *Stikhotvoreniya* [Poems]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
 Belyu, A. (1994). О pisatelyakh [Of writers]. In Belyu A., *Kritika. Estetika. Teoriya simvolizma.*

[Criticism. Aesthetics. Theory of Symbolism] (vols. 1–2), vol. 2. Moscow: Iskusstvo, 349–449.

Bocharov, S.G. (2007). Chekhov i filosofiya [Chekhov and philosophy]. In Bocharov S.G., *Filologicheskiye syuzhety* [Philological stories]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 328–343.

Chekhov, A.P. (1974–1983). *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 30 t.* [Complete collection of works and letters: In 30 vols.]. Works: In 18 vols. Moscow: Nauka, 1974–1982. Vol. 12–13. Letters: In 12 vols. Moscow: Nauka, 1974–1983.

Golovacheva, A.G. (2005). Povesti Ivana Petrovicha Belkina, “pereskazannyye” Antonom Pavlovichem Chekhovym [The Tales of Ivan Petrovich Belkin, “retold” by Anton Pavlovich Chekhov]. In A.G Golovacheva, *Pushkin, Chekhov I drugiy: poetika literaturnogo dialoga* [Pushkin, Chekhov et alli: Poetics of a literary Dialogue]. Simferopol': DOLYA.

Dvoretskiy, I. Kh. (1958). *Drevnegrechesko-russkiy slovar'* [Old Greek – Russian dictionary] (Vol. 2). Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo natsionalnykh i inostrannykh slovarey.

Ishchuk-Fadeyeva, N.I. (2003). *Kontseptsiya lichnosti v dramaturgii. Chekhov i Gor'kiy* [The concept of personality in playwrighting. Chekhov and Gor'kiy]. Retrieved from: <http://lit.Iseptember.ru/2003/23/3.htm>. (date of access: 02.11.2017).

Clayton, D. (1995). Otsutstviye very (O psikhologicheskom stroye, simvolike i poetike p'yesy “Dyadya Vanya”) [The Absence of faith (About the psychological ways, symbols and

poetics of Chekhov's play "Uncle Vanya"). In V.Ya Lakshin (Ed.), *Chekhoviana. Melikhovskiye trudy i dni* [Chekhoviana. Works and days of Melikhovo]. Moscow: Nauka, 159–168.

Lekant, P.A. (1976). *Tipy i formy skazyuemogo v sovremennom russkom yazyke* [Types and forms of predicate in contemporary Russian]. Moscow: Vysshaya shkola.

Lermontov, M.Yu. (1979–1981). *Sobraniye sochineniy v chetyrekh tomakh* [Collection of works in four vols.]. 2nd issue. Vol. 1. Leningrad: Nauka. Leningradskoye otdeleniye.

Lotman, Yu.M. (1995). Pushkin. Ocherk tvorchestva [Pushkin. An essay on creativeness]. In Yu.M. Lotman, *Pushkin*. Saint-Petersburg: Iskusstvo–SPB, 187–211.

Moskvin, V.P. (2006). *Russkaya metafora: Ocherk semioticheskoy teorii* [The russian metaphor: An essay on semiotic theory]. Moscow: LENAND.

Moskvin, G.V. (2010). Kontsepty "Smert", "Son", "Lyubov" v lirike M.Yu. Lermontova [The concepts "death", "dream", "love" in M. Lermontov's lyric]. In *Lermontovskiye chteniya 2009* [Readings on Lermontov in 2009]. Saint-Petersburg: Liki Rossii, 90–98.

Papernyy, Z.S. (1982). "Vopreki vsem pravilam...": *P'yesy i vodevili Chekhova*

[“Against All Rules...” Plays and vaudevilles by A. Chekhov]. Moscow: Iskusstvo.

Rozovskiy, M.G. (1995). Chitayem "Dyadyu Vanyu" (Deystviye pervoye) [Reading "Uncle Vanya" (Act One)]. In V.Ya. Lakshin (Ed.), *Chekhoviana. Melikhovskiye trudy i dni* [Chekhoviana. Works and days of Melikhovo]. Moscow: Nauka, 169–201.

Senderovich, S.Ya. (2012). *Figura sokrytiya: Izbr. raboty* [The figure of concealment. Selected works] (in 2 vols). Vol. 2. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.

Tabachnikova, O. (2008). Ot Chekhova k Dovlatovu: "Proslavleniye bestsel'nosti", ili poetika, okazyvayushchaya soprotivleniye tiranii [From Chekhov to Dovlatov: "A message of aimlessness", or the poetics that opposes tyranny]. In A.S. Sobennikov (Ed.), *Filosofiya Chekhova: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Irkutsk, 27 iyunya – 2 iyulya 2006)* [Chekhov's Philosophy: Proceedings of the international scientific conference (Irkutsk, June 27– July 2, 2006)]. Irkutsk, 237–254.

Tolstaya, E. (2002). Poetika razdrzheniya: Chekhov v kontse 1880 – nachale 1890-kh godov. [Poetics of irritation: Chekhov in the end of 1880-s and the beginning of 1890-s]. Moscow: RGGU.

FROM THE “WOOD DEMON” TO “UNCLE VANYA”: METAPHORICAL STORIES IN TWO PLAYS BY A. CHEKHOV.

Natalia M. Scharenskaja, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia; e-mail: n-scharenskaja@yandex.ru

Abstract. The article compares two connected plays, “The Wood Demon” and “Uncle Vanya”, and reveals the essential meaning of the metaphor for Chekhov’s style and for interpreting his works. Metaphors that are basic, or initial, for a particular Chekhov text roll out their effect throughout the whole text, bringing out the metaphorical semantics of a number of units and forming metaphorical stories. The work brings out the common and the different in the structure of the initial metaphors and their development in “The Wood Demon” and “Uncle Vanya”. We demonstrate the development of Chekhov’s style towards greater elegance and a likeness to poetry, when the metaphorical story flows through the plot and supports numerous word-object details.

Key words: Anton Chekhov, “The Wood Demon”, “Uncle Vanya”, metaphor, life, death, Chekhov’s style.

