

АЛЛЮЗИИ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СТРАХ»

Традиционно под аллюзией (от лат. *allusio* – шутка, намек) понимают намек на историческое событие, бытовой и литературный факт, предположительно известный читателю¹, в отличие от реминисценции как неосознанного использования чужого слова или образа. В своем исследовании мы будем говорить об аллюзии как об одном из аспектов креативной (авторской) компетенции высказывания. Мы понимаем аллюзивность шире, чем это принято, и опираемся на работы В.И. Тюпы, посвященные основам сравнительной риторики, дискурсному анализу и художественности, в которых определены базовые коммуникативные стратегии текста/высказывания: креативная, референтная и рецептивная. «Креативная функция художественного текста оказывается функцией становления мысли, а не сообщения мысли уже готовой»². Аллюзия, или «аллюзивный символ», по мнению В.И. Тюпы, – это сложно организованный «гиперзнак», смысл которого включает в себе указание на другой, более глубокий смысл, невыразимый более простыми знаками. Метасубъектная функция аллюзивного дискурса состоит в разворачивании смысловой перспективы предлагаемой системы значений». Иными словами, аллюзия – это не намек и не скрытая цитата, а «риторическая фигура умолчания, своего рода воронка, втягивающая в себя смыслы»³. Изучение аллюзии позволяет исследователю рассматривать текст художественного произведения как динамическое, не раз и навсегда данное целое.

Рассказ Чехова «Страх» интересует нас давно, и ни в одной из известных нам работ⁴ тема аллюзий не рассматривалась. Произведению

дан подзаголовок: *рассказ моего приятеля*. Так Чехов акцентирует внимание на «способе изображения» от первого лица, то есть в кругозоре героя-рассказчика. Такой тип повествования сосредоточен на изображении мировидения самого рассказчика и на описании поведения героев: Дмитрия Петровича Силина, его супруги Марии Сергеевны и персонажа по прозвищу Сорок Мучеников. Как известно, автор не входит в произведение в качестве субъекта речи. По словам М.М. Бахтина, он является «активной индивидуальностью видения и оформления»⁵. В случае, когда рассказчиком является один из героев (участник или очевидец события), дистанция между собственно авторской интенцией и повествованием увеличивается. Более того, «позиция автора может быть полностью спрятана за позицией самораскрывающегося персонажа-повествователя»⁶, как это происходит в данном чеховском рассказе. Наш ответ на собственно авторскую интенцию, описание смысловой перспективы посредством аллюзии – является целью работы. Мы покажем, что в рассказе Чехова «Страх» *анфилада* смыслов находится в зависимости от субъектной структуры и действительно образует воронку.

Основная проблема субъектной организации художественного произведения – «проблема взаимоотношения изображающей и изображенной речи»⁷. Это означает, что предметом нашего анализа в первую очередь будет субъектный план произведения. Он «создается определенным комплексом композиционно-речевых форм речи, в котором всегда выделяются два полюса: речь изображающего субъекта (повествователя или рассказчика) и речь персонажей. В этом плане количество эпизодов зависит от того, стремится ли автор варьировать соотношение основных точек зрения: изображающей и изображенной, внешней и внутренней»⁸.

* * *

Учитывая временной фактор, чрезвычайно важный в кругозоре героя-рассказчика, композиция рассказа может быть представлена в трех частях:

I. то, как складывались отношения персонажей в течение полутора лет;

II. то, что произошло однажды и заставило рассказчика покинуть деревню (во временном отношении это вечер и ночь одного дня, а также утро следующего);

III. то, что известно рассказчику о Силине и его супруге в настоящем.

«В тот же день я уехал в Петербург, и с Дмитрием Петровичем и его женой уж больше ни разу не виделся. Говорят, что они продолжают жить вместе»⁹.

Первая и третья части выполняют функцию рамки: первая – экспозиция к основному событию, третья содержит только указание на временную дистанцию между событием изображения (здесь и сейчас для рассказчика) и изображенным событием (время, когда он *«любил бывать у Дмитрия Петровича»*).

В первой части рассказчик сообщает о Дмитрие Петровиче Силине и его жене Марии Сергеевне. Оба героя показаны с точки зрения рассказчика, он по-своему интерпретирует смысл жизни героев и, в частности, находит «игровое» начало (в значении – условности) в поведении Силина.

«Хозяйство шло у него недурно, *но все-таки мне казалось*, что он не на своем месте и что хорошо бы он сделал, если бы опять уехал в Петербург. Когда он, загорелый, серый от пыли, замученный работой, встречал меня около ворот или у подъезда и потом за ужином боролся с дремотой и жена уводила его спать,

как ребенка, или когда он, осилив дремоту, начинал своим мягким, душевным, точно умоляющим голосом излагать свои хорошие мысли, *то я видел в нем* не хозяина и не агронома, а только замученного человека, и *мне ясно было*, что никакого хозяйства ему не нужно, а нужно, чтоб день прошел – и слава богу» (здесь и далее курсив наш – Л.П.). [С. 181]

Рассказчик считает, что его друг тяготится своей жизнью, ему кажется, что Силин говорит, преодолевая себя, и лукавит. Неестественность поведения Дмитрия Петровича рождает у рассказчика чувство неловкости, испытываемое всякий раз, когда Силин называет его другом:

« <...> когда он поверял мне свои сокровенные тайны и называл наши отношения дружбою, то это неприятно волновало меня, я чувствовал неловкость. В его дружбе ко мне было что-то неудобное, тягостное, и я охотно предпочел бы ей обыкновенные приятельские отношения». [С. 181–182]

Эта ненужная дружба объясняет неловкость в отношениях рассказчика с Марией Сергеевной.

«Дело в том, что мне чрезвычайно нравилась его жена, Мария Сергеевна. <...> Относительно ее я не имел никаких определенных намерений и ни о чем не мечтал, но почему-то всякий раз, когда мы оставались вдвоем, я вспоминал, что ее муж считал меня своим другом, и мне становилось неловко». [С. 182]

Таким образом, в экспозиции рассказчиком задана сюжетная ситуация любовного треугольника, которая не была реализована в течение полутора лет, предшествующих основному, с точки зрения субъекта повествования, событию.

Вторая часть рассказа сообщает о событиях, поворотных для самого рассказчика в его отношениях с героями.

«Как-то раз в одно из июльских воскресений я и Дмитрий Петрович от нечего делать поехали в большое село Клушино, чтобы купить там к ужину закусок. Пока мы ходили по лавкам, зашло солнце и наступил вечер, тот вечер, которого я, вероятно, не забуду никогда в жизни». [С. 182]

Эта часть отделена от предшествующей временной границей (*«как-то раз»*, *«вечер, которого я, вероятно, не забуду никогда в жизни»*). Кроме того, в этой части рассказа иной тип отношения изображающей речи рассказчика и изображенной речи персонажей. Внутренняя структура этой части такова:

1) сцена душевного объяснения Дмитрия Петровича; смысловое поле организовано пересечением изображающей (несобственно-прямая речь и нормативное я-повествование¹⁰) и изображенной речи – превалирующее значение имеет монолог Силина о страхе (далее условно будем называть эту сцену «вечер» или «вечерний эпизод»);

2) сцена, включающая мини-диалоги рассказчика с Марьей Сергеевной; описание душевного излияния Марьи Сергеевны; она дана в кругозоре рассказчика, преобладает внутренняя речь рассказчика и несобственно-прямая речь (далее – «ночь» или «ночной эпизод»);

3) сцена разоблачения любовников и описание рассказчиком своего состояния «зараженности» страхом Дмитрия Петровича; здесь доминирует, как и в начале рассказа, речь изображающего субъекта (далее – «утро»).

Я-повествование в вечернем эпизоде построено так, что становится явной намеченная тенденция: рассказчик по-прежнему пытается разгадать мотивы размышлений Дмитрия Петровича и поступков Сорока Мучеников. В повествовании преобладают слова, указывающие на догадки и предположения рассказчика.

*«Вероятно, они [клочья тумана] навели Дмитрия Петровича на мысль о привидениях и покойниках. <...> В вечерних сумерках его бледное худощавое лицо **казалось** еще бледнее, а темная борода – чернее сажи. Глаза у него были грустные, искренние и немножко испуганные, **как будто** он собирался рассказать мне что-нибудь страшное. Он смотрел мне в глаза и продолжал своим, **по обыкновению**, умоляющим голосом. <...> Мы сели в коляску, и Сорок Мучеников, снял шапку, посадил нас обоих и **с таким выражением, как будто** давно уже ждал случая, чтобы прикоснуться к нашим драгоценным телам». [С. 184]*

Позиция рассказчика – равнодушие (*«Он [Дмитрий Петрович] находился в таком настроении, что говорил бы еще очень долго, но, к счастью, послышался голос кучера»*) и даже пренебрежение к собеседнику (*«А мне было неловко и грустно, и **казалось** мне, что я обманываю человека. И в то же время мне было приятно»*). Объясняется это, с одной стороны, влюбленностью рассказчика в жену Силина, с другой стороны, – временной дистанцией. Рассказчик показывает события с позиции «здесь и сейчас», и понятно, что в «описываемое время» любовь и отношения с Марьей Сергеевной казались ему так же тягостны и неловки, как и дружба с Дмитрием Петровичем. Неслучайно ночное признание Марьи Сергеевны почти конспективно сжато в повествовании в форме несобственно-прямой речи, и в такой же форме рассказчик пересказывает мечты Дмитрия Петровича, связанные с возможным лучшим будущим в финале вечернего

эпизода. Ключевое значение для понимания имеет чужая речь, монолог Дмитрия Петровича, с которым и разворачивается анфилада смыслов, скрытая в ряде аллюзий на шекспировские пьесы.

Дмитрий Петрович упоминает в своем монологе Гамлета. Этот факт во многом объясняет отношение рассказчика к Силину: он видит в Силине еще одного страдающего от собственных раздумий человека. «Замученный» – наиболее частая характеристика в оценке героя рассказчиком. О таких, как Дмитрий Петрович, писал, в частности, Н.Г. Чернышевский: «Немало у нас Гамлетов в обществе, когда они так часто являются в литературе, – в редкой повести вы не встретите одного из них, если только повесть касается жизни людей с так называемыми благородными убеждениями»¹¹. Рассказчик изначально описывает Силина сочувственно и снисходительно, как «так называемого благородного», но несостоявшегося человека, которого «заела рефлексия»¹². Так воспринимает рассказчик сказанное Силиным, а монолог Дмитрия Петровича становится для рассказчика подтверждением его догадок.

ДП: «Я не способен различать, что в моих поступках правда и что ложь, и они тревожат меня; я сознаю, что условия жизни и воспитание заключили меня в тесный круг лжи, что вся моя жизнь есть не что иное, как ежедневная забота о том, чтобы обманывать себя и людей и не замечать этого, и мне страшно от мысли, что я до самой смерти не выберусь из этой лжи. Сегодня я делаю что-нибудь, а завтра уж не понимаю, зачем я это сделал. Поступил я в Петербурге на службу и испугался, приехал сюда, чтоб заняться сельским хозяйством, и тоже испугался... Я вижу, что мы мало знаем, и поэтому каждый день ошибаемся, бываем несправедливы, клеветаем, заедаем чужой век, расходуем все свои силы на вздор, который нам не нужен и мешает нам жить, и

это мне страшно, потому что я не понимаю, для чего и кому все это нужно». [С. 185–186]

Для осознания этого ряда аллюзий, связанных с точкой зрения рассказчика, целесообразно обратиться к очерку И.С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда», в котором обрисован интересующий нас тип героя. Тургеневский рассказчик поздним вечером имеет беседу с не замеченным им на званом обеде молодым человеком. Этот человек нарекает себя впоследствии *Гамлетом* и признается, что «таких Гамлетов во всяком уезде много».

Гамлет: «Вздумал было приняться, как говорится, за дело. Вступил в службу в губернском городе; но в больших комнатах казенного заведения у меня голова разбалчивалась, глаза тоже плохо действовали; другие кстати подошли причины... я вышел в отставку. Хотел было съездить в Москву, да, во-первых, денег не достало, а во-вторых... я вам уже сказывал, что я смирился. Смирение это нашло на меня и вдруг и не вдруг. Духом-то я уже давно смирился, да голове моей все еще не хотелось нагнуться. Я приписывал скромное настроение моих чувств и мыслей влиянию деревенской жизни, несчастья...»

Этот *Гамлет* уверен, что окружающие видят в нем странности, он не понимает самого себя и своей жизни и в доказательство ее бессмысленности рассказывает историю своей женитьбы.

Гамлет: «Я уверен, что вы меня принимаете за *дурака*. <...> Я должен вам казаться большим чудаком, как говорится, оригиналом, или, может быть, пожалуй, еще чем-нибудь похуже: может быть, вы думаете, что я прикидываюсь чудаком? <...> Я, должно быть, и родился-то в *подражание другому*... Ей-богу! Живу я тоже словно в *подражание* разным мною изученным сочинителям, в поте лица живу; и учился-то я, и влюбился, и

женился, наконец, словно не по собственной охоте, словно, исполняя какой-то не то долг, не то урок, – кто его разберет! <...> Или нет, *расскажу-ка я вам лучше, как я женился*. Ведь женитьба дело важное, пробный камень всего человека; в ней, как в зеркале, отражается...<...> А я сидел, сидел, слушал, слушал, глядел, сердце у меня расширялось, и мне опять казалось, что я любил. Вот, под влиянием такого-то вечера я однажды спросил у старухи руку ее дочери и месяца через два женился. Мне казалось, что я ее любил... Да и теперь – пора бы знать, а я, ей-богу, и теперь не знаю, любил ли я Софью. Это было существо доброе, умное, молчаливое, с теплым сердцем».

Гамлет признается, что жизнь его не настоящая, построена словно в *подражание* каким-то сочинителям (*разыграна*), и поэтому может показаться, что он чужак, оригинал, *дурак*. Самому герою непонятно – да и никто не разберет, – ради чего он родился и живет, даже его *женитьба* – *странная*. Он вступил в брак от скуки, вдруг за самоваром попросил руки одной из дочерей полковницы. В этом ряду мы находим ряд аллюзивных соответствий с мироощущением и жизнью Дмитрия Петровича:

ДП: «Если б я мог *рассказать* вам, какого я *дурака* *разыграл* в жизни! – сказал он. – Мне все говорят: у вас милая *жена*, прелестные дети и сами вы прекрасный семьянин. Думают, что я очень счастлив, и завидуют мне. Ну, коли на то пошло, то скажу вам по секрету: моя счастливая семейная жизнь – одно только печальное недоразумение, и я боюсь ее. <...> Моя семейная жизнь, которая кажется вам такую восхитительной, – мое главное несчастье и мой главный страх. Я *женился странно и глупо*. Я делал ей предложение пять раз, и она отказывала мне, потому что была ко мне совершенно равнодушна. В шестой раз, когда я, угоревши от любви, ползал перед ней на коленях и

просил руки, как милостыни, она согласилась... Так она сказала мне: “Я вас не люблю, но буду вам верна...” Такое условие я принял с восторгом. Я тогда понимал, что это значит, но теперь, клянусь богом, не понимаю. “Я вас не люблю, но буду нам верна”, – что это значит? Это туман, потёмки...». [С. 187]

Объединяет Дмитрия Петровича с *Гамлетом* драматическое мироощущение и склонность осознавать свою жизнь через призму театральных страстей.

Гамлет: «В одной трагедии Вольтера, – уныло продолжал он, – какой-то барин радуется тому, что дошел до крайней границы несчастья. Хотя в судьбе моей нет ничего трагического, но я, признаюсь, изведаль нечто в этом роде. Я узнал ядовитые восторги холодного отчаяния; я испытал, как сладко, в течение целого утра, не торопясь и лежа на своей постели, проклинать день и час своего рождения, – я не мог смириться разом. Да и в самом деле, вы посудите: безденежье меня приковывало к ненавистной мне деревне; ни хозяйство, ни служба, ни литература – ничто ко мне не пристало».

ДП: «Принц Гамлет не убивал себя потому, что боялся тех видений, которые, быть может, посетили бы его смертный сон; этот его знаменитый монолог мне нравится, но, откровенно говоря, он никогда не трогал меня за душу. Признаюсь вам как другу, я иногда в тоскливые минуты рисовал себе свой смертный час, моя фантазия изобретала тысячи самых мрачных видений, и мне удавалось доводить себя до мучительной экзальтации, до кошмара, и это, уверяю вас, мне не казалось страшнее действительности». [С. 185]

Напомним, что этот аллюзивный ряд (Дмитрий Петрович – один из уездных *Гамлетов*) актуален в кругозоре рассказчика¹³. Ему кажется, что поведение Силина проникнуто ощущением театральности, неискренности, неистинности, вместе с этим приходит «обостренное чувство условности», осознание того, что он разыграл жизнь по чужому сценарию и вопреки самому себе. Еще в первой части в оценке рассказчика Дмитрий Петрович, «осилив дремоту, начинал своим мягким, душевным, точно умоляющим голосом» излагать «свои хорошие мысли», но рассказчик видит в нем «не хозяина и не агронома, а только замученного человека». Силин, по мнению рассказчика, как и всякий уездный *Гамлет*, живет, «словно исполняя какой-то не то долг, не то урок». Позиция рассказчика при переходе от первой части ко второй не меняется, но благодаря аллюзивному ряду мы прочитываем новый уровень смыслов, скрытых автором, и понимаем некоторые причины состояния рассказчика.

* * *

Благодаря смене повествовательной стратегии в вечернем эпизоде, мы получаем возможность увидеть Дмитрия Петровича с внутренней точки зрения. И здесь оказывается, что в образе Гамлета он не учитывает рефлексивную составляющую характера. Силина интересует тема страха.

«На реке и кое-где на лугу поднимался туман. Высокие узкие клочья тумана, густые и белые, как молоко, бродили над рекой, заслоняя отражения звезд и цепляясь за ивы. Они каждую минуту меняли свой вид, и казалось, что одни обнимались, другие кланялись, третьи поднимали к небу свои руки с широкими поповскими рукавами, как будто молились... Вероятно, они навели Дмитрия Петровича на мысль о привидениях и покойниках, потому что он обернулся ко мне лицом и спросил, грустно улыбаясь:

– Скажите мне, дорогой мой, почему это, когда мы хотим рассказать что-нибудь страшное, таинственное и фантастическое, то черпаем материал не из жизни, а непременно из мира привидений и загробных теней?

– Страшно то, что непонятно.

– А разве жизнь вам понятна? Скажите: разве жизнь вы понимаете больше, чем загробный мир?

Дмитрий Петрович подсел ко мне совсем близко, так что я чувствовал на своей щеке его дыхание». [С. 184]

Здесь и далее в этом рассуждении о страшном и непонятном мы находим отсылку к романтической традиции восприятия трагедий Шекспира в первые годы их театральной судьбы в России. В качестве примера названной традиции напомним рассуждения В.К. Кюхельбеккера о красотах шекспировского слога. Он замечал, что от некоторых фрагментов «Гамлета» «подирает по коже стужею»¹⁴. Кроме того, Кюхельбеккер прямо признавался, что «появление душ убиенных <...> одна из сцен в Шекспире, которые более всего люблю». Андрей Тургенев с восторгом писал Жуковскому о «Макбете»: «Какая трагедия! Сколько в ней ужасу!». Дмитрий Петрович спорит с этим: он не понимает знаменитого монолога Гамлета, он не боится знаков загробной жизни и привидений, он боится самой жизни, «обыденщины», как он говорит.

«Наша жизнь и загробный мир (т.е. мир видений, которых боялся Гамлет. – *Л.П.*), одинаково непонятны и страшны. Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света. <...> Что и говорить, страшны видения, но страшна и жизнь. Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни. Не знаю, быть может, я больной, свихнувшийся человек. Нормальному, здоровому человеку кажется, что он понимает все, что

видит и слышит, а я вот потерял это “кажется” и изо дня в день отравляю себя страхом. Есть болезнь – боязнь пространства, так вот и я болен боязнью жизни. Когда я лежу на траве и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя. <...> Мне все страшно. Я человек от природы неглубокий и мало интересуюсь такими вопросами, как загробный мир, судьбы человечества, и вообще редко уношусь в высь поднебесную. Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться». [С. 185]

В своем душевном излиянии Дмитрий Петрович исходит из ключевого источника страха для почитателей Шекспира – явления призраков. Он спорит с теми, кто, подобно романтикам Андрею Тургеневу и Вильгельму Кюхельбеккеру, восхищаются непонятным и пугающим, явленным в трагедиях Шекспира, и пытается объяснить своему другу, что жизнь более страшна, чем загробный мир.

Это новый уровень смысла не расслышан рассказчиком. Мы считаем, что «воронка смыслов» при указании Гамлета образует здесь как минимум два аллюзивных плана, связанных, во-первых, с тем, какое воздействие на романтического русского зрителя имели театральные постановки шекспировских пьес (Силин), и, во-вторых, с тем, что русский читатель переживал пору скептического отношения к гамлетовской рефлексии (рассказчик).

В анфиладе смыслов, образуемых аллюзиями, нельзя не заметить и перспективы, направленной на собственно чеховское творчество. В некоторой степени долгий, умный, тонкий монолог Силина, сопровождающийся акцентированными жалобами на непонимание себя и мира, – это вставной рассказ, в котором угадываются черты чеховского умствующего героя (например, Шурочка из пьесы «Иванов» или Епиходов

из «Вишневого сада»). Безусловно, этот уровень аллюзивности соотносится с позицией самого автора и не входит в кругозор ни одного из героев. Как известно, драматические образы умствующих героев имеют у Чехова «более резкие и карикатурные черты»¹⁵, тогда как Дмитрий Петрович смешон, неловок и жалок. Если бы рассказ завершался вечерним эпизодом, можно было бы сказать, что позиции первичного и вторичного субъектов высказывания сближены, а поле смыслов образуется тремя аллюзивными пластами, соотносимыми с субъектной структурой текста: герой – рассказчик – автор. Эту модель усложняет развернутая в последующих эпизодах новая параллель с Шекспиром.

* * *

В ночном эпизоде много сценических движений и переходов, от этого создается ощущение дробности. «Я вышел на террасу». «Я вошел в гостиную». «Она вышла на террасу». «Потом и я вышел». «Я пошел в себе в комнату». «Я взял трость и вышел в сад». «Я взошел на нее [горку] и сел». «Я спустился с горки и пошел к дому». Большинство абзацев завершается или начинается словами, указывающими на перемену места действия, но чаще всего они незначительны и целостность сцены не меняют.

« <...> – Итак? – начал я, когда мы остались одни. – Итак, вы будете добры, сыграете что-нибудь.

Мне не хотелось музыки, но я не знал, как начать разговор. Она села за рояль и сыграла, не помню что. Я сидел возле, смотрел на ее белые пухлые руки и старался прочесть что-нибудь на ее холодном, равнодушном лице. Но вот она чему-то улыбнулась и поглядела на меня.

– Вам скучно без вашего друга, – сказала она. Я засмеялся.

– Для дружбы достаточно было бы ездить сюда раз в месяц, а я бываю тут чаще, чем каждую неделю.

Сказавши это, я встал и в волнении прошелся из угла в угол. Она тоже встала и отошла к камину.

– Вы что хотите этим сказать? – спросила она, поднимая на меня свои большие ясные глаза. Я ничего не ответил.

– Вы сказали неправду, – продолжала она, подумав. – Вы бываете здесь только ради Дмитрия Петровича. Что ж, я очень рада. В наш век редко кому приходится видеть такую дружбу.

"Эге!" – подумал я и, не зная, что сказать, спросил: – Хотите пройтись по саду?

– Нет.

Я вышел на террасу». [С. 189–190]

Эта сцена повторяет обычные разговоры Марии Сергеевны и рассказчика, описанные им в первой части¹⁶, но на самом деле имеет существенное отличие: меняется манера повествования, словно сопровождая любовному волнению Марии Сергеевны и нетерпению рассказчика. Можно заметить, что в этом эпизоде роль рассказчика как героя становится важнее его функции как нарратора. Он не сообщает о произошедшем, а свидетельствует о своем присутствии в нем, он описывает ситуацию вчувствованно, изнутри описываемого времени. В повествовании видны формы и фразы, которые говорят о том, что рассказчик не знает о дальнейшем ходе событий.

«По голове у меня бегали мурашки, и мне было холодно от волнения. Я *уже* был уверен, что разговор наш будет самый ничтожный и что ничего особенного мы не сумеем сказать друг другу, но что *неприменно в эту ночь должно случиться то, о чем я не смел даже мечтать. Неприменно в эту ночь или никогда.*

– Какая хорошая погода! – сказал я громко.

– Для меня это решительно все равно, – слышался ответ.

Я вошел в гостиную. Мария Сергеевна по-прежнему стояла около камина, заложив назад руки, о чем-то думая, и смотрела в сторону.

– Почему же это для вас решительно все равно? – спросил я.

– Потому что мне скучно. Вам бывает скучно только без вашего друга, а мне всегда скучно. Впрочем... это для вас не интересно.

Я сел за рояль и взял несколько аккордов, выжидая, что она скажет.

– Вы, пожалуйста, не церемоньтесь, – сказала она, сердито глядя на меня и точно собираясь заплакать с досады. – Если вам хочется спать, то уходите. Не думайте, что если вы друг Дмитрия Петровича, то уж обязаны скучать с его женой. Я не хочу жертвы. Пожалуйста, уходите». [С. 190]

В повествовании становится все более заметной утрата временной дистанции. Рассказчик проживает случившиеся и является частью события, а не его хроникером. *«Я уже смотрел <...> я впервые заметил <...> каких раньше никогда не видел <...> я сейчас могу привлечь ее к себе»*. И далее: *«Тут уж подымался туман, и около деревьев и кустов, обнимая их, бродили те самые высокие и узкие привидения, которых я видел давеча на реке. Как жаль, что я не мог с ними говорить! В необыкновенно прозрачном воздухе отчетливо выделялись каждый листок, каждая росинка – все это улыбалось мне в тишине, спросонок, и, проходя мимо зеленых скамей, я вспоминал слова»*.

В то же время есть фрагменты текста, где рассказчик, как это было в первой части и в вечернем эпизоде, пытается понять мотивы поведения собеседника (*«Я сидел возле, смотрел на ее белые пухлые руки и старался прочесть что-нибудь на ее холодном, равнодушном лице»*). Внутренний мир Марии Сергеевны с этой позиции ему закрыт, и он старается угадать

ее настроение («Сказала она, сердито глядя на меня и **точно** собираясь заплакать с досады»).

Так в образе рассказчика проявляется двойственность, объяснимая внутренней логикой произведения. Ранее мы уже показали, что рассказчик не способен понять и услышать другого, потому что он идентифицирует характер по принадлежности к готовой роли (Дмитрий Петрович – уездный *Гамлет*). И для себя он тоже выбирает прописной сценарий поведения героя-любownika в предложенных обстоятельствах. Рассказчик надевает на себя своеобразную маску и устраивает в чужой жизни игру по стандартной схеме (как в пьесе). Примечательно, что он описывает место действия как подмости, приподнятые над зоной зрителей.

«Я не ушел, конечно. Она вышла на террасу, а я остался в гостиной и минут пять перелистывал ноты. Потом и я вышел. Мы стояли рядом **в тени от занавесок** [некое подобие театрального занавеса – Л.П.], **а под нами были ступени**, залитые лунным светом. Через цветочные клумбы и по желтому песку аллей тянулись черные тени деревьев.

– Мне тоже нужно уезжать завтра, – сказал я.

– Конечно, если мужа нет дома, то вам нельзя оставаться здесь, – проговорила она насмешливо. – Воображаю, как бы **вы были несчастны, если бы влюбились** в меня! Вот погодите, я когда-нибудь возьму и **брошусь вам на шею**... Посмотрю, **с каким ужасом вы побежите от меня**. Это интересно». [С. 190–191]

В этом сценарии предполагается, что Мария Сергеевна заранее знала развитие действия, поэтому в ее словах обозначены все дальнейшие шаги. Во-первых, она, действительно, «бросается на шею» рассказчику.

«В моей комнате она говорила мне, что она любит меня уже давно, больше года. Она клялась мне в любви, плакала, просила, чтобы я увез ее к себе. Я то и дело подводил ее к окну, чтобы

посмотреть на ее лицо при лунном свете, и она казалась мне прекрасным сном, и я торопился крепко обнять ее, чтобы поверить в действительность. Давно уж я не переживал таких восторгов... Но все-таки далеко, где-то в глубине души, я чувствовал какую-то неловкость, и мне было не по себе». [С. 192]

Далее, наш рассказчик несчастлив, потому что такая любовь не совпадает с его ожиданиями.

«В ее любви ко мне было что-то неудобное и тягостное, как в дружбе Дмитрия Петровича. Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного – ни слез, ни клятв, ни разговоров о будущем. Пусть бы – эта лунная ночь промелькнула в нашей жизни светлым метеором – и баста». [С. 192]

В финале – бегство героя, вдруг охваченного ужасом, о котором упомянула Мария Сергеевна, или – точнее – страхом, перешедшим, как думает рассказчик, от Дмитрия Петровича.

* * *

В ночном эпизоде мы находим еще одну аллюзивную отсылку к Шекспиру. Аллюзия как гиперзнак указывает на неназванное и вновь вовлекает нас в водоворот смыслов. По замечанию Омри Ронена, «отыскание аллюзии это вид детективной страсти»¹⁷. Помня о том, что функция аллюзии метасубъективна, мы рассмотрим ее смысловое поле в зависимости от первичного автора и лица, его замещающего, в данном случае рассказчика.

«В необыкновенно прозрачном воздухе отчетливо выделялись каждый листок, каждая росинка – все это улыбалось мне в тишине, спросонок, и, проходя мимо зеленых скамей, я вспоминал слова из какой-то шекспировской пьесы: как сладко спит сияние луны здесь на скамье!» [С. 191]

Здесь приведена цитата из комедии Шекспира «Венецианский купец». Упоминание строки из «какой-то пьесы» для рассказчика – ассоциация, навеянная игривым настроением, но для автора эта аллюзия – не случайность. Одна из главных тем комедии «Венецианский купец» – дружба как устой гармонической жизни. Культ дружбы типичен для литературы Возрождения и занимает важное место в творчестве Шекспира, она осмыслена в сонетах, показана в пьесах: например, в образах Гамлета и Горацио, Ромео и Меркуцио, Сели и Розалинды (комедия «Как вам это понравится»). В «Двух веронцах» дружба Валентины и Протея выдерживает испытание любовью, такова же дружба Бассанио и Антонио в «Венецианском купце».

Чеховым приведена цитата из первой сцены пятого акта комедии. Здесь Лоренцо обращается к своей возлюбленной Джессике и призывает в сад музыкантов:

Как сладко дремлет лунный свет на горке!
Дай сядем здесь, – пусть музыки звучанье
Нам слух ласкает; тишине и ночи
Подходит звук гармонии сладчайший¹⁸.

Затем Лоренцо говорит о «небесной музыке» и отмечает ее особое свойство: способность очаровывать и смягчать человеческие сердца:

Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья
И чувства все угрюмы, как Эреб¹⁹.

Для чеховского рассказчика этот уровень смыслов скрыт; хотя он и просит о музыке, как Лоренцо, но остается к ней глух. Он закрыт для любви, тяготится дружбой и недоумевает:

«Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? При чем тут фуражка?» [С. 193]

Напомним, что Дмитрий Петрович забыл в комнате рассказчика фуражку. Рассказчик увидел ее и вспомнил о его дружбе. Утром Дмитрий Петрович идет за фуражкой в комнату рассказчика и застаёт на пороге Марию Сергеевну.

«Он нашел и обеими руками надел на голову фуражку, потом посмотрел на мое смущенное лицо, на мои туфли и проговорил не своим, а каким-то странным, сиплым голосом:

– Мне, вероятно, на роду написано ничего не понимать. Если вы понимаете что-нибудь, то... поздравляю вас. У меня темно в глазах.

И он вышел, покашливая. Потом я видел в окно, как он сам около конюшни запрягал лошадей. Руки у него дрожали, он торопился и оглядывался на дом: вероятно, ему было страшно». [С. 193]

Интересно то, что Дмитрий Петрович относится к дружбе несколько прагматически. Он говорит: «Дружбу посылает нам небо, чтобы мы могли высказываться и спасаться от тайн» [С. 187]. И, действительно, в утреннем эпизоде дружба послужила тому, для чего была предназначена: благодаря другу, Дмитрию Петровичу открылась тайна неверности жены. Рассказчику не понятно, «при чем тут фуражка», но с позиции автора она выполняет функцию смысловой детали и, на наш взгляд, играет роль в ироническом для данного рассказа разрешении темы дружбы.

* * *

Связь рассказа «Страх» с драмой вообще очевидна не только на уровне шекспировских аллюзий. Есть основания говорить в данном случае о значении поэтики драмы в целом. Об этом свидетельствуют композиция

рассказа, согласующаяся с актовым членением, и система персонажей, соотносимая с итальянской комедией масок: Пьеро – Коломбина – Арлекин²⁰.

Появление фигуры шута завершает эту систему. Это Сорок Мучеников, Гаврюшка Северов,

«<...> *служивший у меня* недолго лакеем и уволенный мною за пьянство. Он *служил и у Дмитрия Петровича* и им тоже был уволен все за тот же грех. Это был лютый пьяница, да и вообще вся его судьба была пьяною и такую же беспутною, как он сам. Отец у него был священник, а мать дворянка, значит, по рождению принадлежал он к сословию привилегированному, но как я ни всматривался в его испитое, почтительное, всегда потное лицо, в его рыжую, уже седеющую бороду, в жалкенький рваный пиджак и красную рубаху навыпуск, я никак не мог найти даже следа того, что у нас в общежитии зовется привилегиями». [С. 183]

Гаврюшка – не только слуга двух господ, но и двойник обоих героев. Он жалуется на жизнь, как и Дмитрий Петрович. Он носит прозвище Мученика, а Дмитрий Петрович видится рассказчику замученным человеком. Гаврюшка умоляет Силина «явить божескую милость», Дмитрий Петрович просил руки своей жены как милостыни. Сорок Мучеников «называл себя образованным и рассказывал, что учился в духовном училище», Дмитрий Петрович кончил курс в университете, но как и Гаврюшка, он не нашел применения своему образованию. Сорок Мучеников «в описываемое время шатался без места, выдавая себя за коновала и охотника», и Дмитрий Петрович представляется рассказчику человеком не на своем месте.

В то же время Гаврюшка Северов преследует не Дмитрия Петровича, а рассказчика. Он бродит как тень, молча и с таинственным видом в вечернем эпизоде. Ночью Сорок Мучеников настигает рассказчика в саду,

как раз в тот момент, когда тот сожалеет о том, что Мария Сергеевна «мало его мучила и так скоро сдалась». Гаврюшка ложится спать на скамью и не может уснуть, потому что его мучают комары и ночная сырость. «Несчастливая, горькая жизнь», – жалуется Северов. Вот как на эти слова реагирует рассказчик:

«“Жизнь, по его мнению страшна, – подумал я, – Так не церемонься же с нею, ломай ее и, пока она тебя не задавила, бери все, что можно урвать от нее”. На террасе стояла Мария Сергеевна. Я молча обнял ее и стал жадно целовать ее брови, виски, шею...» [С. 192]

Рассказчик повторяет слова Дмитрия Петровича, потому что видит его страдающий образ в Сорока Мучениках. Одновременно с этим, рассказчик жалуется на то, что Мария Сергеевна его мало мучила. А в финале мы наблюдаем странное – логически не объяснимое – родство состояний рассказчика и Дмитрия Петровича: «Страх его передался и мне». Развязка кажется неожиданной, если не учитывать функцию объединяющего героев двойника: через Сорок Мучеников рассказчик видит в себе самом замученного Дмитрия Петровича, он также недоумевает перед жизнью и боится ее.

«Страх Дмитрия Петровича, который не выходил у меня из головы, сообщился и мне. Я думал о том, что случилось, и ничего не понимал. Я смотрел на грачей, и мне было странно и страшно, что они летают». [С. 193].

Оба героя чувствуют страх перед жизнью, которая в отличие от книжно-драматических схем, остается не понятой ими. «Мне, вероятно, на роду написано ничего не понимать», – говорит Дмитрий Петрович в утреннем эпизоде. Рассказчик остается один на один с вопросами: зачем она любила серьезно и почему он забыл фуражку.

Аллюзия как аспект авторской позиции выполняет в этом рассказе функцию становления смысла. Она организована таким образом, что охватывает собой пласты речи, принадлежащие разными уровням субъектной структуры текста: героя, рассказчика и автора. Каждый последующий уровень включает в себя смыслы, проявленные предыдущим. В данном случае мы имеем дело с аллюзиями на восприятие творчества Шекспира (уровень героев) и аллюзией, ориентированной на собственное творчество (Чехов). Собственно шекспировские аллюзии в тексте рассказа «Страх» относят нас к пределам трагического («Гамлет») и комического («Венецианский купец») способа осознания и изображения действительности. Эти уровни смысла первоначально противопоставлены в соответствии с субъектами художественной структуры: Дмитрием Петровичем и рассказчиком. Авторская позиция неявно просвечивает в этом рассказе через фигуру шута-двойника, благодаря чему ранее намеченное противопоставление субъектов снимается и обнаруживается общность моделей поведения, хода мысли и привычки чувствовать.

¹ Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 20–21.

² Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М., 2001. С. 28.

³ См.: Тюпа В.И. Основания сравнительной риторики // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 66–87.

⁴ Этот рассказ рассматривается в известных нам работах в связи с влиянием Чехова на последующее поколение писателей (см.: Шербенок А.В. «Страх» Чехова и «Ужас» Набокова // Winer Slawisticher Almanach. Bd. 44. 1999. С. 5–22) или на фоне философии трансцендентализма XIX–XX вв. (См.: Капустин Н.В. Рассказ А.П.Чехова «Страх»: Жанровые трансформации и обертоны смысла // Потаенная литература. Вып. 2. Иваново, 2000. С. 53–59).

⁵ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 180.

⁶ Атарова К.Н., Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Сер. лит и яз. 1976. Т. 35. № 4. С. 348.

⁷ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 288.

⁸ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века: Проблемы поэтики сюжета и жанра. М., 2007. С. 31.

⁹ Чехов А.П. Страх // Чехов А.П. Собрание сочинений. Т. 7. М., 1981. С. 193. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

¹⁰ Магомедова Д.М. Парадоксы повествования от первого лица в рассказе А.П. Чехова «Шуточка» // Анализ художественного текста: Эпическая проза: Хрестоматия. М., 2004 (II). С. 227–236.

¹¹ Чернышевский Н.Г. Собрание сочинений. Т. 4. М., 1970. С. 290–291.

¹² См.: Тургенев И.С. Гамлет Щигровского уезда // Тургенев И.С. Записки охотника; Отцы и дети. М., 1977. С. 245–268.

¹³ Мы не считаем, что между очерком Тургенева и рассказом Чехова существуют отношения заимствования. Мы предполагаем, что именно рассказчик видит в Силине уездного *Гамлета*, каких много, и для того чтобы продемонстрировать некоторые основания, на которых рассказчиком проводится типологическое родство тургеневского *Гамлета* и Дмитрия Петровича, мы пользуемся сопоставительным анализом некоторых фрагментов.

¹⁴ См.: Кюхельбеккер В.К. Дневник (27.05.1832). Л., 1929.

¹⁵ Головачева А.Г. И.И.Дмитриев в драматургии А.П.Чехова // Драма и театр: Сборник научных трудов. Вып. 4. Тверь, 2002. С. 126–127.

¹⁶ Ср. фрагмент из первой части: «Когда она играла на рояле мои любимые пьесы или рассказывала мне что-нибудь интересное, я с удовольствием слушал, и в то же время почему-то в мою голову лезли мысли о том, что она любит своего мужа, что он мой друг и что она сама считает меня его другом, настроение мое портилось, и я становился вял, неловок и скучен. Она замечала эту перемену и обыкновенно говорила: «Вам скучно без вашего друга. Надо послать за ним в поле». И когда приходил Дмитрий Петрович, она говорила: «Ну, вот теперь пришел ваш друг. Радуйтесь». Так продолжалось года полтора».

¹⁷ Ронен О. Подражательность, антипародия, интертекстуальность и комментарий // Новое литературное обозрение. 2000. № 2 (42). С. 255.

¹⁸ Шекспир У. Венецианский купец / Перевод Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1 Воронеж, 1993. С. 544.

¹⁹ Там же.

²⁰ Тюпа В.И. Аналитика художественного. С. 177–187.