

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА В АСПЕКТЕ ИДЕЙНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНОГО ЕДИНСТВА ЧЕХОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

Статья посвящена анализу наименований произведений в творчестве А. П. Чехова как единой системы и выявлению взаимосвязей поэтического своеобразия этой системы с особенностями художественного мира автора. Анализ проводится как в изолированном контексте произведений писателя, так и с точки зрения включенности его творчества в литературный процесс, а именно: делается попытка сравнения закономерностей в выборе тех или иных заглавий относительно творчества ближайших литературных современников писателя – И. С. Тургенева и И. А. Бунина.

Ключевые слова: Чехов, название, заглавие, наименование, поэтика.

В общем случае анализ названия литературного произведения как элемента поэтики вписывается в исследование конкретного текста и в этом аспекте является «служебной» деталью, призванной дополнить и уточнить мысль автора. Именно поэтому среди литературоведческих изысканий не так часто встречаются работы, специально посвященные заглавиям. В качестве примера исследований, затрагивающих этот вопрос, можно вспомнить работы В. И. Тюпы – статью «Произведение и его имя», а также монографию [1], где автор на примере пушкинских «Повестей Белкина» убедительно показывает, что искажение названия произведения может повлиять на восприятие и истолкование самого литературного текста [1, с. 117]. С другой стороны, внимание к акцентированию «момента двойного авторства», обнаруживающееся в полном заглавии этого произведения, оказывается источником «художественного открытия огромной важности: слово в повестях может и должно рассматриваться как „двуголосое“» [1, с. 117–118].

Стоит отметить, однако, что в большинстве подобных работ речь чаще всего идет преимущественно о поэтологическом значении заглавия как элемента композиции в его отношении к конкретному произведению. При этом, как кажется, система наименований как единое сложное целое в творчестве отдельного автора или в определенный период развития литературы может представлять не меньший интерес с точки зрения исследовательских открытий.

Александр Эткинд в статье [2] отмечает, что «одно или несколько слов заглавия имеют вес, сравнимый с тысячами других слов текста <...>. Тексты, как мы знаем, не существуют поодиночке, они соотносятся с другими текстами. В этих своих отношениях тексты тоже репрезентированы заглавиями, игра которых иногда очевиднее игры самих текстов. Интертекстуальные ряды, как они выстраиваются в сознании читателя и, вероятно, писателя, заполнены заглавиями – и только через их посредничество текстами» [2, с. 559–560]. Таким

образом, совокупность названий, выделяемых по какому-либо признаку (например, по признаку принадлежности одному автору, эпохе, литературному направлению и т. д.), складывается в некую самостоятельную знаковую систему, которая может рассматриваться и как отдельный замкнутый объект (самостоятельный текст), и в контексте поэтики произведений как единое сложное означаемое по отношению к соответствующему объему текстов.

Систему наименований в творчестве конкретного писателя или поэта можно рассматривать по меньшей мере в двух аспектах: парадигматическом, с точки зрения включенности в непрерывный литературный процесс, и синтагматическом, в изолированном контексте произведений одного автора. Обращение к творчеству ближайших к Чехову в хронологическом отношении писателей, работавших в жанре малой прозы, помогает сделать любопытные наблюдения. Так, в системе наименований литературного предшественника – И. С. Тургенева – можно обнаружить тенденцию к персонализации: многие из его рассказов названы по имени конкретного действующего лица («Хорь и Калиныч» (1946–1947), «Ермолай и мельничиха» (1847), «Петр Петрович Каратаев» (1847), «Петушков» (1848), «Чертопханов и Недопоскин» (1849), «Касьян с Красивой мечи» (1951), «Одноворец Овсянников» (1852) и т. д.), не говоря уже о том, что фамилию персонажа встречаем в названии одного из его романов. Что же касается Чехова, то в названиях его рассказов видим не конкретных людей, а различные формы и виды социальных ролей и положений, и даже имена Верочки или Володи в заголовке, несмотря на наличие заглавной буквы, кажутся скорее нарицательными, однако нарицательными совсем не в том смысле, в каком стало нарицательным имя Базарова. Названия в творчестве Тургенева, с одной стороны, идентифицируют типаж с точностью «до человека», чему способствует использование фамилий, отчеств или личных прозвищ, с другой – возводят конкретную личность до уровня

социального типажа. А «Верочка» и «Володя», особенно учитывая контекст всей системы наименований, кажутся формами деперсонализации и фактически читаются как «Какая-то Верочка» и «Какой-то Володя», будто речь идет не о конкретных людях, воплощающих в себе нечто типичное, а наоборот, о человеческой натуре как таковой, в самых разных формах ее проявления. Деиндивидуализация на уровне наименований также может рассматриваться как форма вырождения темы «маленького человека» до «мелкого человека».

В системе наименований младшего современника Чехова – И. А. Бунина уже с первого, беглого взгляда отчетливо заметна другая особенность, а именно поэтичность, метафоричность заголовков, которые зачастую уже просто на уровне простого списка воспринимаются как символы, аллюзии, знаки интертекстуальности. Это могут быть как прямые отсылки к культурно-историческому контексту («Страна содомская» (1909), «Шеол» (1909), «Геннисарет» (1911), «Исход» (1918), «Антигона» (1940), «Генрих» (1940), «Сто рупий» (1944)), так и менее однозначные, но вместе с тем очень образные формулы («Тень птицы» (1907), «Легкое дыхание» (1916), «Несрочная весна» (1823), «Прекраснейшая солнца» (1932), «Темные аллеи» (1838)).

При первом же знакомстве с творчеством Чехова трудно не обратить внимания на «бытовизм», материальность, эмпиричность, повседневность и обыденность, демократичность, наконец, сквозящие в заголовках его произведений. Удивительно, но уже этот первый, беглый взгляд способен уловить специфичную и принципиальную для стиля двух писателей разницу: «Бунину больше была свойственна „элементарная“ поэтичность языка. У Чехова редко встретишь слово или сочетание, которое резко выделялось бы среди других, несло бы особую нагрузку. У Бунина нагрузка на отдельное слово исключительно велика и ответственна <...>. Бунин любил прибегать к некому “обострению” – ситуации, сравнения или характера. Чехов создавал полное правдоподобие жизни средствами более скромными и более „бытовыми“, обыденными, близкими к самой жизни» [3, с. 302–304]. В целом, как кажется, сравнение систем наименований способно дать вполне реалистичное представление о балансе этического и эстетического в творчестве двух этих писателей.

Н. Е. Разумова в своей работе «Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства» пишет: «В самом общем виде разграничение между XIX и XX веками проходит по линии признания объективности пространства или отказа от нее в пользу его субъективной относительности и даже произ-

вольности. Чехов в этом плане занимает особо уравновешенную позицию, суть которой сводится к сочетанию несомненной объективности и материальности пространства с активной и внутренне сложной ролью в нем человека» [4, с. 16]. Эта особенность чеховской поэтики находит свое выражение в самой структуре системы наименований: подавляющее большинство названий произведений, как прозаических, так и драматических, можно условно разделить на две категории, одна из которых ставит в центр внимания человека, другая репрезентирует обстоятельства, место, время, которые фактически являются маркерами «присутствия», наличия той самой объективной и материальной действительности.

Однако важная особенность этих маркеров заключается в их преимущественной антропоцентричности: истинный масштаб обозначаемого в названиях пространства возможно определить только в координатах человеческого бытия и, более того, зачастую их просто невозможно отделить от форм реализации субъективного начала. В качестве примера такой неотделимости можно вспомнить название миниатюрной зарисовки «Из записной книжки старого педагога». Заголовок сужает «объективное», материальное пространство до размеров небольшого бумажного носителя, который, однако, потенциально способен вместить в себя, отразить сознание человека, через призму которого можно увидеть весь мир. Таким образом, пространство «субъективное» расширяется до масштабов возможностей восприятия, познавательной деятельности человека. В этом отношении записная книжка – артефакт не материального, а внутреннего, психологического пространства.

Другими репрезентативными примерами рассматриваемой категории наименований являются следующие заглавия: «Перед свадьбой» (1880), «В вагоне» (1881), «Двадцать девятое июня» (1882), «В гостиной» (1883), «В море» (1883), «В Москве на Трубной площади» (1883), «В почтовом отделении» (1883), «В Рождественскую ночь» (1883), «Из дневника одной девицы» (1883), «На гвозде» (1883), «Темною ночью» (1883), «В приюте для неизлечимо больных» (1884), «На большой дороге» (1884), «Без места» (1885), «В аптеке» (1885), «В бане» (1885), «В номерах» (1885), «Драма на охоте» (1885), «Кулачье гнездо» (1885), «В пансионе» (1886), «В потемках» (1886), «В суде» (1886), «Весной» (1886), «День за городом» (1886), «На мельнице» (1886), «На пути» (1886), «Святою ночью» (1886), «Весной» (1887), «В сарае» (1887), «Дома» (1887), «Из записок вспыльчивого человека» (1887), «На страстной неделе» (1887), «Накануне поста» (1887), «Перед затмением» (1887), «Старый дом» (1887), «Именины» (1888), «Степь» (1888),

«Из Сибири» (1890), «В ссылке» (1892), «Палата № 6» (1892), «После театра» (1892), «Бабье царство» (1893), «В усадьбе» (1894), «Остров Сахалин» (1891–1894), «Три года» (1895), «Дом с мезонином» (1896), «Моя жизнь» (1896), «В родном углу» (1897), «На подводе» (1897), «У знакомых» (1897), «Новая дача» (1898), «В овраге» (1899), «На святках» (1899), «Вишневый сад» (1903).

Стоит оговориться, что семантика элементов структуры наименований весьма ограничена. А. Эткинд отмечает, что «даже самые экзотические из названий подчиняются обозримому набору правил или, точнее, перечню возможностей. Часто заглавия указывают на жанр текста (Стансы), на рассказчика (Повести Белкина), на место и/или время действия (Египетские ночи, Петербург) и очень часто на главного героя» [2, с. 559]. Учитывая это, мы не можем говорить о специфичности обозначенной типологии наименований у Чехова. Однако вправе учитывать как специфичные такие не подчиняющиеся каким-либо внешним правилам параметры, как количественное соотношение разных типов заголовков, форму их представления (например, с помощью каких языковых средств происходит указание на место и/или время действия), их внутренние семантические взаимосвязи.

Думается, уже одна количественная характеристика, свидетельствующая об обилии названий с пространственной маркировкой, – это отголосок сущностной особенности художественного мира писателя. По свидетельству исследовательницы категории пространства в поэтической системе Чехова М. О. Горячевой, «у него пространственный мир обрамляет действие, которое вне этого описания теряет свой смысл» [5]. В качестве примера, иллюстрирующего эту мысль, Горячева приводит изображение звездной ночи на реке Голтве в упомянутом выше рассказе «Святой ночью»: «Это описание в рассказе самоценно. Только на фоне фантастической атмосферы ночи изображенные события – переправа на пароме, рассказ Иеронима об умершем монахе Николае, пасхальная служба – приобретают важность и значительность» [5].

Взглянем на приведенный перечень наименований внимательней. Правильнее было бы обозначить маркировку не как исключительно пространственную, а как пространственно-временную, хромотопическую. И это связано не только с очевидными временными координатами части заглавий («Накануне поста» (1876), «Три года» (1894), «Моя жизнь» (1896), «На святках» (1899)). Время и пространство как будто перестают быть абсолютными системами отсчета, не зависящими друг от друга, но, наоборот, оказываются способными семантически заменять друг друга, что становится возмож-

ным в силу большей или меньшей символичности заглавий, значащих больше того, на что они в прямом смысле указывают. Стоит вспомнить хотя бы «Вишневый сад», название которого, конечно, только на самом поверхностном тематическом уровне связано с местом, засаженным плодовыми деревьями.

Возможно, такая семантическая близость двух измерений – пространственного и временного – объясняется тем, что оба чаще всего обозначены координатами, указывающими на локальную замкнутую систему (и неудивительно, что такой камерный, частный мир населяют Верочки и Володи, а не Базаровы), за пределами которой как будто и нет всего остального мира. При этом время теряет свою динамику, тем самым уподобляясь статичному пространству. Парадоксально, но даже рассказ «На дороге», в названии которого задан линейный вектор движения и развития, демонстрирует тот самый случай, когда исключение только подтверждает правило: «<...> герой “На пути” Лихарев показан по время остановки с явным преобладанием статики в изображении: замкнутый в тесных пределах трактирной комнаты, из которой он выходит лишь в конце, чтобы проводить Иловойскую. Но и там, на улице, он опять застывает в полной неподвижности <...>. Его странствия, о которых он повествует случайной собеседнице, не имеют единства и целенаправленности <...>. Пространство в рассказе становится трагической метафорой жизни человека: бессмысленные блуждания, заводящие в глухой тупик смерти» [4, с. 56].

Таким образом, можно увидеть еще одну точку сопряжения двух категорий: пространство в конечном итоге на более высоком абстрактном уровне осмысливается как пространство человеческой жизни. Эта взаимосвязь отчетливо прослеживается в тот период, когда Чехов выходит на бытийный уровень осмысления жизни, что приводит к изменению масштабов пространства, с которым (а не внутри которого) взаимодействует человек: «Вместо точечной, не наделенной значимой протяженностью „сценической площадки“, характерной для раннего творчества, на эту роль выдвигается „степь“ <...> „степь“ отражает отношение „человек-мир“ <...>. Степь у Чехова существует не как „мир в себе“, а как мир для человека, объект познания и приложения сил» [4, с. 61–67].

Вообще исследователи отмечают универсальность проблемы самосознания человека для художественного мира писателя, в котором гносеологический угол зрения на действительность оказывается определяющим: «<...> то, что у других писателей было на периферии творчества, выполняло в их романах и повестях роль отдельных заставок, этюдов и зарисовок, в художественном мире Чехо-

ва приобрело исключительно важное значение, стало одним из объединяющих его начал. Гносеологический угол зрения на изображаемую действительность стал одним из слагаемых нового типа художественного мышления» [6, с. 26]. И даже в том случае, когда герой оказывается неспособен увидеть мир под таким углом зрения (в большей мере это справедливо для рассказов, относящихся к раннему периоду творчества, до 1895 г.), не готов к духовному прозрению и взгляду «со стороны», функцию единственного самосознающего субъекта берет на себя автор, что заметно уже на уровне названий и выражается в характерных чеховских нотках иронии: «Папаша» (1880), «Сельские эскулапы» (1882), «Женщина без предрассудков» (1883), «Патриот своего отечества» (1883), «Теща-адвокат» (1883), «Толстый и тонкий» (1883), «Загадочная натура» (1883), «Мыслитель» (1885), «Розовый чулок» (1886), «Беззащитное существо» (1887), «Душечка» (1898) и т. д.

В целом перечень названий, указывающих на действующих лиц, можно рассматривать как каталог видов и форм «маленького» в человеке. На это указывают «сужение» личности до ее социальной роли или положения («Жены артистов» (1880), «Толстый и тонкий» (1883), «Два газетчика» (1885), «Жених и папенька» (1885), «Кухарка женится» (1885), «Писатель» (1885), «Аптекарьша» (1886), «Жена» (1891), «Студент» (1894), «Учитель словесности» (1889–1894), «Архиерей» (1902)), определение духовной ущербности («Размазня»

(1883), «Тряпка» (1885), «Розовый чулок» (1886), «Попрыгунья» (1891)), не уменьшительно-ласкательные, как это могло бы показаться вне контекста всего творчества, а уменьшительно-пренебрежительные имена и определения («Папаша» (1880), «Ниночка» (1885), «Верочка» (1887), «Зиночка» (1887), «Душечка» (1898)). Впрочем профессиональные, социальные маркеры в то же время свидетельствуют о подходе к изображению и изучению человека как неотъемлемой части объективной действительности, пусть и зачастую ограниченной только внешними социальными связями и отношениями. К тому же такой подход репрезентирует точку зрения на персонажа «извне», являющуюся необходимым условием для формирования самосознания, которого так часто не хватает героям произведений Чехова.

Итак, уже на уровне системы наименований в творчестве Чехова можно различить детали, характеризующие его поэтику в целом, а также найти взаимосвязь с одним из основополагающих элементов архитектуры его художественного мира, который заключается в особом балансе объективного и субъективного начал: «Как в естествознании, мир мыслится у Чехова насыщенным собственной закономерностью жизни, единым и „горизонтальным“ в аксиологическом отношении, а человек – познающим и осваивающим его. На этом равновесии базируется та особая связь между субъектом и объектом, на которую в разных аспектах указывают чеховеды» [4, с. 44].

Список литературы

1. Тюпа В. И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.
2. Эткинд А. Поэтика заглавий // *Revue des etudes slaves*. Année. 1998. V. 70. N 3. P. 559–565.
3. Гейдеко В. А. А. Чехов и Ив. Бунин. М.: Сов. писатель, 1987. 363 с.
4. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Том. гос. ун-т, 2001. 521 с.
5. Горячева М. О. Проблема пространства в художественном мире А. Чехова. URL: <http://chekhoved.ru/index.php/library/dissert/60-2010-07-03-19-49-07>
6. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Московского ун-та, 1979. 326 с.

Гохун Ван, магистр, доцент, директор.
Шэньянский политехнический университет.
Институт Конфуция ТГУ.
Пр. Ленина, 36, Томск, Россия, 634000.
E-mail: wangguohong@mail.ru

Материал поступил в редакцию 26.11.2015.

Van Gohun

THE POETICS OF THE A. P. CHEKHOV'S WORKS' HEADINGS IN THE ASPECT OF THE IDEA AND CONTENT UNITY IN CHEKHOV'S ARTISTIC WORLD

The article is devoted to the A. Chekhov's works' titles analysis as the unified system, and to the discovery of the correlations of the poetic particularity with the peculiarities of his artistic world. The analysis is made in two different aspects, both in the isolated context of the author's works and also from the point of view of inclusion of Chekhov's

art in the continuous literary process. The author attempts to compare the regularities in the choice of the titles related to the artistic works of the writer's closest contemporaries – I. S. Turgenev, I. A. Bunin, who as well as Chekhov composed flash fiction.

Key words: *Chekhov, name, heading, title, poetics.*

References

1. Tyupa V. I. *Analitika khudozhestvennogo (Vvedeniye v literaturovedcheskiy analiz) [Analytics of art (The introduction to the literary analysis)]*. Moscow, Labirint, RGGU Publ., 2001. 192 p. (in Russian).
2. Etkind A. *Poetika zaglaviy [Poetics of titles]*. *Revue des etudes slaves*, 1998, v. 70, no. 3, pp. 559–565 (in Russian).
3. Geydeko V. A. *A. Chekhov i I. A. Bunin [A. Chekhov and I. A. Bunin]*. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1987. 363 p. (in Russian).
4. Razumova N. E. *Tvorchestvo Chekhova v aspekte prostranstva [The Chekhov's art in the aspect of space]*. Tomsk, Tomskiy gosudarstvenniy universitet, 2001. 521 p. (in Russian).
5. Goryacheva M. O. *Problema prostranstva v khudozhestvennom mire Chekhova [The problem of the space of Chekhov's art world]*. URL: <http://chekhoved.ru/index.php/library/dissert/60-2010-07-03-19-49-07> (in Russian).
6. Kataev V. B. *Proza Chekhova: problemy interpretatsii [The Chekhov's prose: problems of interpretation]*. Moscow, Izdatelstvo Moskovskogo universiteta Publ., 1979. 326 p. (in Russian).

Gohun Van.

Shenyang Ligong University.

Confucius Institute of Tomsk State University.

Pr. Lenina, 36, Tomsk, Russia, 634000.

E-mail: wangguohong@mail.ru