

Т. А. Шеховцова

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

«...Это человеческое тело...»

(комплекс телесности в творчестве А. П. Чехова)

Шеховцова Т. А. «...Це людське тіло...» (комплекс тілесності у творчості А. П. Чехова). У статті досліджуються соматичні мотиви й образи, форми і функції тілесності в художній творчості А. П. Чехова та в епістолярній спадщині письменника. Виявлено різні варіанти тілесних метаморфоз, що висвітлюють складність і багатоманітність людської природи, а також демонструють межі її можливостей (дискретність тіла, тілесне комбінування, порушення тілесних рубежів, заміна ознак, механізація тіла). Аналізуються особливості тілесного коду, мова тіла, взаємовплив тілесних та емоційних станів.

Ключові слова: *тілесність, соматичні мотиви, тілесний код, мова тіла, тілесні метаморфози.*

Шеховцова Т. А. «...Это человеческое тело...» (комплекс телесности в творчестве А. П. Чехова). В статье исследуются соматические мотивы и образы, формы и функции телесности в художественном творчестве и в эпистолярном наследии А. П. Чехова. Выявляются различные варианты телесных метаморфоз, обнаруживающих сложность и многообразие человеческой природы, а также пределы ее возможностей (дискретность тела, телесное комбинирование, нарушение телесных границ, замещение признаков, механизация тела). Анализируются особенности телесного кода, язык тела, взаимовлияние телесных и эмоциональных состояний.

Ключевые слова: *телесность, соматические мотивы, телесный код, язык тела, телесные метаморфозы.*

Shekhovtsova T. A. «... The human body ...» (a corporeality complex in creativity of A P. Chekhov). In the article the somatic motives, images, forms and functions of corporeality in A. P. Chekhov's artistic works and epistolary heritage are investigated. Different variants of bodily metamorphoses revealing the complexity and variability of the human nature, together with the limits of its possibilities (discrete body behavior, a bodily combination, infringement of body borders, substitution of signs, body mechanization) are identified. Specifics of body code, body language, interference of physical and emotional conditions are analyzed.

Keywords: *corporeality, somatic motives, body code, body language, bodily metamorphoses.*

Проблема телесности в последние десятилетия вызывает повышенный интерес у представителей различных гуманитарных наук – психологов, философов, этнографов, лингвистов, литературоведов [1; 5; 6]. Результатом этого интереса стала международная конференция «Тело в русской и иных культурах», организованная в 2002 году кафедрой славистики Сорбонны [2]. Как справедливо отметили составители сборника материалов конференции, «русскому телу» до сих пор было уделено меньше внимания, чем, скажем, «русской душе» или «русскому духу» [2:5]. Несмотря на серьезные успехи в освоении «проблематики тела», тема телесности в литературе далеко не исчерпана. Так, продолжает оставаться terra incognita соматическая проблематика (и соответствующая образность) в произведениях А. П. Чехова. Задача данной статьи – исследование телесных мотивов, форм и функций телесности

в чеховском творчестве, включая и эпистолярное наследие писателя.

Провозгласив человеческое тело своим «святая святых», Чехов не только высказал точку зрения практикующего врача, но, по сути, переступил границу, разделяющую золотой и серебряный века русской литературы. И хотя между целомудрием русской классики и телоцентризмом XX века пролегло не менее широкое поле, чем между «есть Бог» и «нет Бога», творчество Чехова и здесь обнаруживает как свою переходность, так и удивительную емкость.

Стабильной оппозицией в русской литературе, начиная с ее средневековых истоков, было противостояние тела и души с понятным приоритетом последней. Уже в одной из первых чеховских пародий («Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.») главенство внутреннего над внешним воспринимается как банальность: «лица некрасивые, но симпатичные и привлекательные» [4:1:7].

Сознавая шаблонность традиционной схемы, Чехов все же не отказывается от ее воспроизведения. Так, в повести «Три года» сразу две героини оказываются «родственницами» толстовской княжны Марьи с ее преображенной духом телесностью: «Красавицей ее назвать нельзя – у нее широкое лицо, она очень худа, но зато какое чудесное выражение доброты, как улыбается!» [4:IX:16]; «Она была очень худа и некрасива, с длинным носом... У нее были прекрасные темные глаза и умное, доброе, искреннее выражение» [4:IX:40]. Однако телесное в восприятии чеховских героев часто берет верх: «влюбился я в высокую статную барыньку... с глупеньким, но хорошеньким личиком, с чудными ямочками на щеках» [4:II:121] («Моя Нана»); «лицо, чистое и интеллигентное, дышало молодостью, глаза глядели умно и ясно, но вся прелесть головы пропадала благодаря большим, жирным губам и слишком острому лицевому углу» [4:V:306] («Пустой случай»).

Тот факт, что Чехов уравнивает телесное и духовное и без телесного не мыслит человека, давно стал общим местом. Однако соотношение, взаимодействие, смысловое наполнение этих категорий в художественном мире писателя сложны и многообразны. Телесность во многих случаях выходит на первый план, становится самодостаточной. В чеховских текстах проступает особая философия тела, определяющая его восприятие, самоосмысление, переживание и оценку, отношения с окружающим миром, а также специфику репрезентации, семантику и структуру телесных образов.

Материал для понимания этой философии дает прежде всего чеховский эпистолярный. Насыщенность чеховских писем соматическими образами и характеристиками позволяет говорить о том, что интерес к человеческому телу, телесности во многом определяет специфику мировосприятия и самоощущения писателя. Эпистолярные портреты включают телесные составляющие, порой приобретающие характерологическое значение: «молодая девица мужского телосложения, сильная, костистая, как лещ, мускулистая, загорелая, горластая» [3:II:279], «полон собственного достоинства, руки имеет мягкие и подает их по-генеральски» [3:II:298]. Негативная оценка передается через телесные характеристики: «Это толстый, ожиревший комок мяса. Если ее раздеть голый и выкрасить в зеленую краску, то получится болотная лягушка» [3:II:299]. Телесное и духовное стремятся к согласию: «хорошо и для тела, и для души» [3:IV:249], хотя и не всегда

достижимому: «у меня катар кишок, заглушающий все чувства» [3:II:64].

В письмах Чехова достаточно часто упоминается собственное тело. Обостренное внимание к своему телу, как правило, связано с путешествием, недомоганием, дискомфортом, когда тело или его части подвергаются неким испытаниям, неприятным или приятным воздействиям: «начинает гореть лицо и все тело вдруг изнемогает и хочет гнуться назад» [3:IV:111], «я стал чувствовать острую зубную боль в пятках» [3:IV:80], «мое бедное тело сожирают комары, мошкара и прочие крокодилы» [3:II:92], «боль во всем теле», «во всем теле ломота и жар» и т.п. Телесное состояние обуславливает психическое: «Когда же мое тело привыкает к холоду или кто-нибудь из домашних укрывает меня, ощущение холода, одиночества и давящей злой воли постепенно исчезает» [3:II:31].

Ощущение тела как целого приводит к его отождествлению с собственным «я»: «Наступило время, самое тягостное для моего тела. Я не терплю холода» [3:V:251], «мое тело все ноет, чувствую себя нездорово» [3:VIII:246], «во всем теле такое раздражение, что хоть в петлю полезай» [3:V:204]. Но возможно и сужение границ тела с разделением ощущений: «телу ничего, хорошо, но ногам зябко» [3:IV:78], дистанцирование от тела: «неприятные ощущения, которые... испытывает брэнное тело мое» [3:V:203], оценка собственной телесности: «Очень худой, с очень худыми, тощими ногами» [3:XII:114], «Должно быть, располнею, и тебе будет совестно, что у тебя толстый муж» [3:XII:52]. Тело может восприниматься даже гастрономически: «боюсь, как бы не вывихнулись Ваши вкусные хрящики и косточки» [3:V:341].

С телесных характеристик начинается представление чеховских литературных персонажей: «полная пожилая дама и высокий, тощий господин» [4:IV:17] («Дачники»), «высокий и худой человек» [4:II:107] («Вор»), «красивая, полная блондинка» [4:IX:202] («Моя жизнь»). Лицо зачастую не упоминается, человека маркирует тело: «тонкая, как голландская сельдь, мамаша вошла в кабинет к толстому и круглому, как жук, папаше» [4:I:27] («Папаша»). Порой подобная характеристика исчерпывает описание героя, лишая его индивидуальности (среди персонажей Чехова множество «полных и красивых» или «высоких и худых»). В юмористике телесная избыточность и недостаточность, в особенности при контрастном сопоставлении, порождают комический эффект («Толстый

и тонкий», «В Париж!», «Аптекарьша»). Телесная доминанта может акцентировать социальный аспект («Толстый и тонкий») или указывать на психологические особенности: если нестарый еще герой толст и страдает одышкой, он почти наверняка окажется рыхлым душевно, слабохарактерным и покладистым («Дорогие уроки», «Соседи»).

Душа и тело чеховских героев созвучны как в горе, так и в радости: «чувство счастья вдруг наполнило не только грудь, но даже живот, ноги, руки» [4:VII:283] («Скучная история»), «изнемогли душа и тело» [4:III:152] («Сон»), «наполнило его тело холодом, а душу невыразимым отчаянием» [4:V:222] («Учитель»), «она думала, что ноги ноют и всему ее телу неудобно оттого, что у нее напряжена душа» [4:VII:190] («Именины»). Физическое и душевное оказываются взаимопроницаемыми, а их свойства, характеристики, ощущения – взаимозаменяемыми: «Тоска физическая, когда чувствуешь свои руки, ноги и все свое большое тело и не знаешь, что делать с ними, куда деваться» [4:IX:208] («Моя жизнь»); «для ленивого тела – мягкие кушетки..., для ленивых ног – ковры..., для ленивой души – изобилие на стенах дешевых вееров и мелких картин» [4:VII:273] («Скучная история»), «Физиономия у него такая простецкая, мягкая, расплывчатая, что всякий раз при взгляде на нее является странное желание забрать ее в пять перстов и как бы осязать все мягкосердечие и душевную тестообразность моего приятеля» [4:IV:199] («Ниночка»), «она из пустой прихоти, из баловства, вся, с руками и ногами, вымазалась во что-то грязное, липкое, от чего никогда уж не отмоешься» [4:VIII:28] («Попрыгунья»). Телесные аномалии, гротесковые сочетания корреспондируют с нравственно-психологическими свойствами: «отличался в высшей степени неприятным выражением, какое придавала ему несоразмерность его толстого, пухлого туловища с маленьким, худощавым лицом» [4:VIII:146] («Рассказ неизвестного человека»).

Телесное самовыражение произвольно артикулирует чувства героев, их психологическое состояние: «По взглядам, по улыбке и даже по тому, как она, идя с ним рядом, держала голову и плечи, он видел, что она по-прежнему не любит его, что он чужой для нее» [4:IX:25] («Три года»); «Когда разговаривал с Ольгой Ивановной, то от смущения расстегивал все пуговицы своего пиджака и опять их застегивал и потом начинал правой рукой щипать свой левый ус» [4:VIII:21]

(«Попрыгунья»). Язык тела может стать заместителем вербального языка: «Она вздрогнула и дала ему дорогу, и во всей ее фигуре было написано отвращение» [4:VIII:138] («Страх»); «Он пел руками, головой, глазами и даже шишкой, пел страстно и с болью, и чем сильнее напрягал грудь, чтобы вырвать из нее хоть одну ноту, тем беззвучнее становилось его дыхание...» [4:VII:78] («Степь»).

Душевно-эмоциональное состояние героя непременно проявляется телесными ощущениями: «радость захватывает у него дыхание, бегают мурашками по телу, дрожит в пальцах» [4:VII:328] («Гусев»). Сила эмоций размывает пределы тела, границы человеческого «я» во времени и в пространстве: «Грудь и живот задрожали от сладкого, счастливого и щекочущего смеха. Всем его существом, от головы до ног, овладело ощущение бесконечного счастья и жизненной радости, какую, вероятно, чувствовал первый человек, когда был создан и впервые увидел мир» [4:VI:134] («Тиф»), «В груди ее шевельнулась радость: сначала радость была маленькая и каталась в груди, как резиновый мячик, потом она стала шире, больше и хлынула как волна... радость все росла и росла, из груди она пошла в руки и в ноги, и казалось, будто легкий прохладный ветерок подул на голову и зашевелил волосами» [4:VIII:34] («После театра»). С преодолением границ тела связана вера героев в бессмертие: «когда, наконец, я сброшу с себя длинное, костлявое, бородатое тело, то буду жить в этих голубых глазках, в белокурых шелковых волосиках и в этих пухлых, розовых ручонках» [4:VIII:209] («Рассказ неизвестного человека»), «он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утерало равновесие и не может больше служить оболочкой для гения» [4:VIII:257] («Черный монах»). В то же время страх смерти или смертельная усталость проявляются сужением телесных границ: «ей кажется, что лицо ее высохло и одеревенело, что голова стала маленькой, как булабочная головка» [4:VII:7] («Спать хочется»), «Спине моей холодно, она точно втягивается вовнутрь, и такое у меня чувство, как будто смерть подойдет ко мне непременно сзади, потихоньку...» [4:VII:301] («Скучная история»).

Чехов постоянно показывает взаимовлияние телесных и эмоциональных состояний: «он утомился, заболел, точно всем телом думал. Ноги его ослабели, подогнулись» [4:II:109] («Вор»), «Климов, которому нездоровилось и тяжело было отвечать на вопросы, ненавидел его всей душой» [6:VI:130]

(«Тиф»), «Он чувствовал в своем теле что-то новое, какую-то неловкость..., и не узнавал своих движений; ходил он несмело, тыча в стороны локтями и подергивая плечами, а когда сел за стол, то опять стал потирать руки. Тело его потеряло гибкость» [4:VII:435–436] («Дуэль»), «Подбородок его дрожал, голос дрожал, и сквозь глаза глядела страдающая душа» [4:II:88] («Случай из судебной практики»), «В животе у него перекачивало, под сердцем веяло холодом, само сердце стучало и замирало от страха перед неизвестностью» [4:II:124] («Случай с классиком»).

Деградация тела и души тоже происходит параллельно: «неужели эта старая, очень полная, неуклюжая женщина с тупым выражением мелочной заботы... была когда-то той самой тоненькой Варей, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум, за чистую душу, красоту...» [4:VII:255] («Скучная история»), «Старцев еще больше пополнил, ожирел» [4:X:40] («Ионыч»), «душа его так же постарела и отошала, как тело» [4:IX:158] («Убийство»).

Телесные свойства могут оцениваться неоднозначно. С одной стороны, телесная полнота (особенно в восприятии героев) является синонимом красоты и здоровья: «рельефы ее полновесного, дышащего здоровьем тела» [4:IV:15] («Нервы»); «очень красивой и полной женщины» [4:VII:42] («Степь»), «полный и красивый, с вьющимися волосами» [4:X:204] («Невеста»), «красивая, полная, здоровая» [4:VIII:270] («Бабье царство»), «полный, здоровый, с красными щеками, с широкою грудью» [4:IX:204] («Моя жизнь»). С другой стороны, полнота (а тем более ее избыток) воспринимаются как нечто неэстетичное: «его считали красивым, но в последнее время он стал полнеть, и это портило его лицо и фигуру» [4:IX:53] («Три года») или как признак душевного изъядна: «щеки, глаза, живот, толстые бедра – все это у него было так сыто, противно, сурово» [4:V:117–118] («Знакомый мужчина»). В рассказе «Анна на шее» соматический круг (характеристика телесного через телесное) и нарастание признаков усиливают отвращение к новоявленному супругу: «среднего роста, довольно полный, пухлый, очень сытый..., его бритый, круглый, резко очерченный подбородок походил на пятку..., жирные, дрожжащие, как желе, щеки» [4:IX:162].

Избыточная полнота отождествляется с животным началом. «Это была хорошо упитанная, избалованная тварь», – сказано о героине «Рассказа неизвестного человека»,

у которой полнота уже переходила в пухлость [4:VIII:143]; один из обитателей «палаты № 6» – «оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом. Это – неподвижное, обжорливое и нечистоплотное животное, давно уже потерявшее способность мыслить и чувствовать» [4:VIII:80].

Худоба является более свободным признаком – нейтральным, позитивным или негативным: «маленькая, худенькая брюнетка» («На пути»), «худая, некрасивая дама» («Душечка»), «худой, как скелет» («Драма на охоте»), «худощавая, миловидная дама» («Ионыч»), «очень худая, очень тонкая, гибкая, стройная» («Ариадна»). Даже будучи симптомом нездоровья или скорой смерти, худоба может относиться к области прекрасного («очень худой, с большими глазами, с длинными худыми пальцами, бородатый, темный и все-таки красивый» [4:X:203] («Невеста»)).

Телесная красота для Чехова – синоним естественности, гармонии, изящества, полноты жизни: «волосы, глаза, нос, рот, шея, грудь и все движения молодого тела слились вместе в один цельный гармонический аккорд, в котором природа не ошиблась ни на одну малейшую черту» [4:VII:161]; «я не помню того мгновения, когда бы ее тело и лицо находились в покое. Весь секрет и волшебство ее красоты заключались именно в этих мелких, бесконечно изящных движениях, в улыбке, в игре лица» [4:VII:165] («Красавицы»), «в огне его глаз, в речи, в движениях всего большого тела чувствовалось столько красоты...» [4:V:473] («На пути»). Телесная красота может контрастировать с духовной ущербностью («Ариадна», «Супруга», «Моя жизнь» и т. д.), порой этот диссонанс нарочито обнажается: «тело молодой, хорошенькой, развратной гадины» [4:I:238] («Который из трех»). Важной характерологической и оценочной подробностью является восприятие героями собственной и чужой телесности. Самолюбование, элементы нарциссизма – устойчивый негативный признак: «ей казалось, что если бы где-нибудь в многочисленном собрании увидели, как хорошо она сложена и какого цвета у нее кожа, то она победила бы всю Италию, весь свет» [4:IX:127] («Ариадна»), «Он был очень доволен и своим лицом, и красиво подстриженной бородкой, и широкими плечами, которые служили очевидным доказательством его хорошего здоровья и крепкого сложения» [4:VII:367] («Дуэль»). Изменение героини в финале «Дуэли» подготавливается сменой

ее самоощущений и самооценок, открывающей возможность душевной эволюции: «чувствуя себя легкой, как перышко... чувствуя себя тяжелой, толстой, грубой и пьяною» [4:VII:392].

Романтическая настроенность героев определяет нематериальность объекта влечения, лишает его телесности: «...она изображала из себя нечто в гимназическом вкусе, созданное природой специально для платонической любви... Бледненькая, хрупкая, легкая, – кажется, дуньте на нее, и она улетит, как пух, под самые небеса – лицо кроткое, недоумевающее, ручки маленькие, ... талия тонкая, как у осы – в общем нечто эфирное, прозрачное, похожее на лунный свет, одним словом, с точки зрения гимназиста, красота неопи-санная...» [4:VII:118] («Огни»); «я обхватил рукой талию... и какую талию!... Тонкая, точно выточенная, горячая, эфемерная, как дыхание младенца!» [4:V:484–485] («То была она!»). Любопытно, что аналогичный эффект порождает нарциссическая самовлюбленность: «Княгине казалось, что ее тело качается не на подушках коляски, а на облаках, и что сама она похожа на легкое, прозрачное облачко...» [4:VII:247] («Княгиня»).

Восхищение объектом влечения может сочетать платоническое обожание и вполне плотское присвоение: «ножка ведь не то, что вот наши ножищи, а что-то этакое миниа-турное, волшебное... аллегорическое! Взял бы да так и съел эту ножку!» [4:V:123] («Сча-стливчик»). Снижая и заземляя идеальные устремления героев, Чехов напоминает о ма-териальности плоти, отдавая дань гастроно-мии тела: «Вы отравлены этим красивым те-лом» [4:IV:44] («Три года»), «красивые, ап-петитные рельефы тела» [4:IV:376] («Ведь-ма»), «на ее ... круглых, сдобных плечах» [4:V:265] («Страдалцы»).

Телесный код в творчестве Чехова пред-ставлен широким набором признаков и харак-теристик. К признакам тела относятся *размер*: большое (крупное, громадное, массивное, рас-пухшее) – маленькое (необъемистое), *объем*: толстое (пухлое, полное, полновесное, груз-ное, сытое, упитанное, жирное) – худое (ху-дощавое, жидкое, тощее, костлявое, тонкое, стройное), *вес* (тяжелое, легкое), *цвет* (белое, красное, багровое, розовое), *форма*: длинное, шаровидное, согнутое, паукообразное, сгорб-ленное, *возраст*: молодое – старое (дряхлое), *консистенция*: черствое, мясистое, дряблое, обрюзглое, упругое, гибкое, рассыпчатое, мягкое, нежное, дрожащее, как желе; к харак-теристикам – *выносливость* (хрупкое, силь-

ное, здоровое, хилое, слабое), *состояние* (бес-покойное, утомленное, вертящееся, вялое, не-поворотливое, ленивое), *эстетическая оценка* (красивое-некрасивое), *социальный статус* (барское – непородистое).

Граница тела, как правило, совпадает с границей между телом и внешним миром: «Отлежал себе все тело от головы до пяток» [4:III:246] («Драма на охоте»). Психологиче-ское воздействие извне может переживаться физиологически, как деформация кожного покрова: «чувствуя точно ржавчину на теле от только что испытанной чужой ненависти» [4:VII:426] («Дуэль»).

Тело являет собою нечто большее, чем просто сумма его частей: «И нос, и щеки, и брови, все черты, каждая в отдельности, были грубы и тяжелы, как мебель и печка в «проезжающей», но в общем они давали нечто гармоническое и даже красивое» [4:V:462] («На пути»). В то же время набор телесных составляющих далеко не всегда об-разует целостную, упорядоченную систему: «Представьте себе маленькую, стриженую головку с густыми низко нависшими бровя-ми, с птичьим носом, с длинными седыми усами и с широким ртом... Головка эта не-умело приклеена к тощему горбатуму туло-вищу» [4:VII:159] («Красавицы»). Эмансипа-ция отдельных частей тела может быть свя-зана с острым переживанием: «все внутрен-ности его задрожали и отяжелели, левая нога онемела, и он, не вынося дрожи, лег ничком на диван; ему слышно было, как переворачи-вались его внутренности и как непослушная левая нога стучала по спинке дивана» [4:VI:401] («Беда») или, напротив, угнетен-ностью душевной жизни: «Руки ее быстро двигались, все же тело, выражение глаз, бро-ви, жирные губы, белая шея замерли, погру-женные в однообразную, механическую ра-боту и, казалось, спали» [4:IV:376] («Ведь-ма»). Метонимическое изображение подчер-кивает бездуховность персонажа, сводимого к вещно-телесным проявлениям: «осталось воспоминание только о длинных душистых волосах, массе мягких кружев и о маленькой ножке, в самом деле очень маленькой и кра-сивой» [4:IX:95] («Супруга»); «тощая желтая рука госпожи Чаликовой, похожая на кури-ную лапку, мелькнула у нее перед глазами и сжала деньги в кулачок» [4:VIII:266] («Ба-бье царство»). Телесное комбинирование, метонимическая игра отражает утопический характер представлений героя: «если от си-реневой взять только плечи и руки, прибавить виски блондинки, а глаза взять у этой,

что сидит налево... Он сделал в уме сложение, и у него получился образ девушки, целовавшей его, тот образ, которого он хотел, но никак не мог найти за столом...» [4:VI:413], «в воображении его мелькали плечи и руки сиреновой барышни, виски и искренние глаза блондинки в черном, талии, платья, броши» [4:VI:415], «С жадностью размышлявшего человека он представил себе маленькие женские ноги, идущие по желтому песку» [4:VI:418] («Поцелуй»).

Дискретность тела чревата возможностью его распада, нарушения целостности: «От избытка достоинства шея его была напряжена и подбородок тянуло вверх с такой силой, что голова, казалось, каждую минуту готова была оторваться и полететь вверх» [4:VII:61] («Степь»), «Мойсей Мойсеич, точно его тело разломалось на три части, балансировал и всячески старался не рассыпаться» [4:VII:42] («Степь»), «ему показалось, что вместо водки он проглотил кусок динамита, котрый взорвал его тело... Голова, руки, ноги – все оторвалось и полетело куда-то к черту, в пространство...» [4:VI:64] («Неосторожность»), «каждая моя вера гнула меня в дугу, рвала на части мое тело» [4:V:470–471] («На пути»); «Лицо его, и руки, и поза были исковерканы отвратительным выражением не то ужаса, не то мучительной физической боли. Его нос, губы, усы, все черты двигались и, казалось, старались оторваться от лица, глаза же как будто смеялись от боли» [4:VI:39] («Враги»).

Чехов показывает разные варианты нарушения границ и смещения признаков мужского и женского, животного и человеческого, живого и неживого. Женственность мужчин и мужеподобие женщин чаще воспринимается как признак ущербности: «В его бритом, пухлом лице и во всей фигуре чувствовалось что-то бабье, робкое и смиренное» [4:VI:322] («Свирель»), «в лице отца Якова было очень много «бабьего»: вздернутый нос, ярко-красные щеки и большие сероголубые глаза с жидкими, едва заметными бровями» [4:V:60] («Кошмар»), «Полная, плечистая дама с густыми черными бровями, ... с едва заметными усиками и с красными руками» [4:IV:331] («Переполюх»). Иногда же смещение признаков может объяснять притягательность личности: «черты лица его были крупны, но ясны, выразительны и мягки, как у женщины» [4:V:27] («Агафья»).

Распространенным приемом становится сравнение человеческого тела с животным как способ дискредитации героя: «Ее личико

начинает терять кошачий образ и, увы! приближается к тюленьему. Ее щеки полнеют и вверх, и вперед, и в стороны» [4:I:389] («Живой товар»). «Пожал мягкую, потную руку и весь вздрогнул, точно раздавил в кулаке холодную лягушку» [4:I:361] («Живой товар»), «Кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью» [4:X:60] («Крыжовник»), «Высокий, плотный мужчина с... бритым жирным лицом, похожим на коровье вымя» [4:II:351] («Певчие»). Такого рода уподобления могут быть характерологичны: «И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное» [4:X:156] («В овраге»), «полная дама с мелкими и хищными чертами, как у хорька» [4:IX:98] («Супруга»), «эта дама, очень полная, пухлая, важная, похожая на откормленную гусыню» [4:IX:182] («Дом с мезонином»). Подмена человеческого животным используется как комический прием: «обнял теплое тело... Около него лежала его большая собака Дианка» [4, т. 3, 15] («С женой поссорился»). Даже при позитивной эстетической оценке животное начало в человеке служит знаком аморальности, нравственной деградации личности: «она не спала и тяжело вздыхала, разметавшись от жары, сбросив с себя почти все – и при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!», – сказано о будущей убийце из повести «В овраге» [4:X:165].

Человеческое тело может уподобляться неживому предмету, подменяться искусственным, механизированным, приобретая черты манекена, куклы, марионетки. Возникают гротесковые, гибридные тела, тела-мутанты: «сухой, желчный коллежский советник, очень похожий на несвежего копченого сига, в которого воткнута палка» [4:V:457] («Кто виноват?»); «Представьте вы себе высокую, костистую фигуру со впалыми глазами..., прибавьте к этому поразительное сходство со скелетом, которого заставили двигаться на винтах и пружинах» [4:IV:176] («Средство от запоя»); «...подводчик представлял из себя длинную, прямолинейную фигуру с сильно покатыми плечами и с плоской, как доска, спиной. Он держался прямо, как будто маршировал или проглотил аршин, руки у него не болтались, а отвисали, как прямые палки, и шагал он как-то деревянно, на манер игрушечных солдатиков, почти не сгибая колен и стараясь сделать шаг возможно пошире» [4:VII:50] («Степь»).

Живое может сближаться с мертвым: «Худой, как скелет, с открытым ртом и не-

подвижный, он походил на труп» [4:III:262] («Драма на охоте»), «она говорила, ела, но во всей ее фигуре было уже что-то мертвенное и даже как будто чувствовался запах трупа» [4:IX:210] («Моя жизнь»). Превращению живого в мертвое способствует мотив одревеневшего или окаменевшего тела: «Его протянутые вперед руки с сжатыми кулаками, откиннутая назад голова, необычайно широкие плечи придают ему не человеческий, не живой вид; весь он точно окаменел» [4:IX:341] («Свадьба»), «Сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки» [4:X:40] («Ионыч»). В то же время сила страсти и воображения способна оживлять неживое: «Перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло» [4:X:32] («Ионыч»).

Как видим, в текстах Чехова представлен широчайший диапазон телесных проявлений, форм и функций телесности. Соматические образы и характеристики играют первостепенную роль в формировании целостного

образа чеховских героев, без них невозможно раскрытие характера, описание внутренней жизни и эволюции персонажа. Телесный код органично вписывается в чеховский художественный и эпистолярный дискурс. Телесностью поверяется отношение героя к самому себе, к другому человеку, к обществу, к морали, природе. Язык тела может выразить потаенные движения души. Телесные метаморфозы, подмены, гибриды обнаруживают сложность и многообразие человеческой природы, а также пределы ее возможностей. Разнообразие и многофункциональность телесных образов и трансформаций, обозначенные в художественных и эпистолярных текстах ключевые и проблемные моменты позволяют предположить, что этот аспект чеховской антропологии в значительной мере предваряет осмысление феномена телесности литературой и культурой XX века. Представляется перспективным исследование чеховской соматики в соотнесенности с философско-культурологическими достижениями современной гуманитарной мысли.

Литература

1. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 384 с.
2. Тело в русской культуре : сб. ст. / Сост. Г. И. Кабакова и Ф. Конт. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — 400 с.
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Письма. В 12 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1974—1983.
4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. В 18 т. / А. П. Чехов ; [редкол. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.] — М. : Наука, 1983—1988.
5. Фадеева Л. В. Тело как знак и как смысл / Л. В. Фадеева // Традиционная культура. — М., 2008. — № 1. — С. 132—137.
6. Эпштейн М. Н. Философия тела. Тело свободы / М. Н. Эпштейн ; Г. Л. Тульчинский. — СПб. : Алетейя, 2006. — 432 с.