

АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНЫ
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОВЕДЕНИЯ ИМЕНИ А.А.ПОТЕБНИ

ХАРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Г.С.СКОВОРОДЫ

ХАРЬКОВСКОЕ ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

УКРАИНСКИЙ ВЕСТНИК

№ 1-2 (21)

Харьков
2002

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

В.Н. Калюжный

АМАЛЬГАМА “ВОЗМОЖНЫХ МИРОВ” В РАССКАЗЕ ЧЕХОВА “ПО ДЕЛАМ СЛУЖБЫ”

Идея *возможных миров* возникает на уроне здравого смысла, проникая затем в рафинированные теоретические построения. Понятие “возможного мира” интенсивно используется в философии, логике, языкознании. Во-первых, оно связано с проблемой реальности, во-вторых – с исследованием модальностей, в-третьих – с семантикой пластов знания и мнения. Несмотря на открывающиеся перспективы, литературоведение не торопится принимать его на вооружение [Иванов 1980, Руднев 1999].

Семантика возможных миров связана с идеями Людвига Витгенштейна. Границу языка Витгенштейн отождествлял с границей мира [Иванов 1980, 9]. Но граница художественного языка отодвигается в бесконечность; ему под силу воссоздать сколь угодно замысловатый мир.

В литературном произведении также представлены различные миры: реальные факты и утопические идеалы, научные взгляды и наивные верования, философские воззрения и мифологические представления. В художественное целое вкраплены внутренний мир автора и его героев, “мир идей” и “вещный мир” [Чудаков 1971].

При широком понимании “возможных миров” к ним следует отнести и “художественный мир”. Настойчиво называя “мир художественного произведения” “внутренним”, Д.С. Лихачев противопоставляет его “внешнему” миру действительности, подчеркивает специфическую онтологию художественного мира. Этот мир он стремится воспринимать в его целостности, а не “россыпью” [Лихачев 1968, 74]. Но на каком уровне осуществляется интегрирование? Не волен ли читатель устанавливать меру слитности и дискретности по своему разумению? На наш взгляд, универсум художественного произведения следует мыслить как систему возможных миров. “Монизму” идеологии “художественного мира” противостоит “плюралистичность” концепции “возможных миров”.

С идеей “художественного мира” тесно связаны представления о “художественном пространстве”. Важнейшей пространственной категорией является понятие границы. С пересечением героем границы Ю.М. Лотман связывает конституирование сюжета. Если речь идет о границе семантического поля, пересечение мыслится как “событие” [Лотман 1970, 282], когда же подразумевается граница культурного пространства, пересечение трактуется как “поступок” [Лотман 1996, 206]. Однако подобное понимание сюжета малопродуктивно для творчества Чехова, где “каждый событийный элемент фабулы ликвидируется либо в самом материале (“нулевой результат”), либо гасится сюжетом” [Чудаков 1971, 223].

Семиосфера испещрена границами: “на основе иерархии бинарных оппозиций создается ступенчатая система семантических границ”. При этом “классификационная граница между противопоставляемыми мирами” может получать пространственное представление [Лотман 1970, 287-288]. Для нас важно, что разнообразие границ коррелятивно многообразию миров. Мы предлагаем понимать сюжет как движение в цепи

возможных миров.

Граница – не только термин метаязыка, но и полновесное слово. В художественном произведении можно говорить о мотиве или образе границы.

Существует вероятность того, что целостный анализ чеховского творчества может привести к выводу о дискретности его художественного мира. Более того, нам представляется возможным говорить о наличии в художественном методе Чехова своеобразной поэтики разрывности (разобщения, отчуждения). Подтверждением тому могут быть соображения В.И. Тюпы об организации художественного произведения по принципу “фрактальности”, о наличии у Чехова своеобразных “изломов” “между внешним и внутренним, явным и тайным, “оболочкой” и “зерном жизни” [Тюпа 1989, 52].

Мы попытаемся продемонстрировать многомерность чеховского художественного мира на примере рассказа “По делам службы”, не избалованного вниманием литературоведов.

С первых же строк рассказа складывается впечатление нелепости, хаоса, абсурда. Интригой рассказ обязан избитому мотиву совпадения: “Тут же, в земской избе, по случайности, находился и труп” [Чехов 1986, 86]. Завязку сюжета порождает отклонение: “то обстоятельство, что он покончил с жизнью как-то странно, за самоваром, разложив на столе закуски”. Впечатление хаоса создает натюрморт, где *nature morte* перемежается с атрибутами жизни: “новые резиновые калоши”, “неподвижно длинное тело”, “самовар, давно уже холодный, и вокруг него свертки, должно быть с закусками” [Там же, 86-87]. Квазидетективная интрига топчется на месте, пока герои движутся по кругу (блуждают в метели, танцуют).

Идея вскрытия, – по словам Лошадина, – “пустое дело”. Так и останется не ясным, “казенные деньги растратил” самоубийца или “жизнь надоела, тоска”.

Мысли командированных заняты чем угодно, только не делом: “оба думали о том, как все это не похоже на жизнь, которой они хотели бы для себя и о которой когда-то мечтали”. Проблему криминала доктор ставит с ног на голову: “Производить на свет нервноболезных детей – это преступление”. Сон представляется Лыжину “вздором”, вокруг “все это не жизнь, не люди”.

Никому не нужен поход сотского за старостой аж в волость, нецелесообразен марш-бросок к фон Таунцу. Иной раз он сам несет тарабарщину. Однако пессимистический вывод Лошадина оказывается к месту: “Нескладно... неправильно это самое и не поймешь, что оно такое на свете” [Там же, 91]. Таким образом, ментальное пространство текста бессвязно.

Фамилии героев в большинстве своем говорящие, но интерпретировать их лучше всего на паремическом (анекдотическом) уровне. Доктор Старченко – “мужчина средних лет”. О следователе Лыжине можно сказать, что он периодически теряет лыжню. “Молодой барин” Лесницкий заблудился в страховых дебрях. Обладатель “лошадиной” фамилии в свое время был хозяином двух лошадей. Он и вынослив, как парнокопытное. (Его односельчане в кризисный момент ходят “табуном”). Цоканье копыт может рассматриваться как до-

полнительная мотивировка фамилии “цощого”.

Начинается и заканчивается текст едва ли не тождественными предложениями: “Исправляющий должность судебного следователя и уездный врач ехали на вскрытие в село Сырню” [Чехов 1986, 86] и “Доктор и следователь ничего не сказали, сели в сани и поехали в Сырню” [Там же, 101]. Вторая фраза как бы обкаталась в процессе движения.

Расположение временных форм глагола в предложениях инвертировано по сравнению с естественным порядком действия: в первом случае речь идет о процессе (*ехали*), во втором – о начале действия (*поехали*). Во второй фразе наиболее существенно добавление – “ничего не сказали”: до дела так и не дошло. Сюжетным мотивом рассказа является ‘отсутствие поступка в ситуации его необходимости’.

Идея рамки, границы проявляется не только на композиционном уровне. Повествователь не устает перебирать предметы “оболочечного” типа: полость саней, плед, одеяло, шуба, шапка, башлык, сапоги, валенки, резиновые галоши. Символика футляра у Чехова чрезвычайно богата (ср. [Люпа 1989, 51–53]). Подчеркнем, что всякий поверхностный слой относится к категории границы, отделяет внутреннее от внешнего. Грань между жизнью и смертью отмечена “белым покрывалом”. Граница равным образом разделяет и соединяет: господина Леснишки с деревней Недосчетовой – “межа с межей”.

Задачу доктора – “барина потрошить” – и проблему следователя – вскрыть истину – можно рассматривать как кардинальное нарушение границы. Наконец, любой, в том числе и литературоведческий, анализ подобен анатомированию – “Музыку я разъял, как труп”.

По мысли Витгенштейна, справедливой в известной мере и для литературы, субъект есть граница мира [Иванов 1980, 9]. На персонажном уровне рассказа Чехова пограничность представлена Лошадиным. В жизни ему довелось преодолевать множество препятствий: “случалось, и утопал и замерзал – всего бывало. И в лесу сумку отнимали недобрые люди, и в шею били, и под судом был...” [Чехов 1986, 89]. Но, общаясь с каждым, сотский остается всем чужим. Для нас важна не только маргинальность этого персонажа, но и его героические попытки связать разорванный мир.

Для характеристики любого мира важны категории пространства и времени. Изначально связанные с реальностью, в произведении они обретают права художественной автономии, становятся эстетическими объектами.

Художественное время в рассказе выступает преимущественно в психологической ипостаси. Оно связано с эмоциями: “взглянув на часы”, Лыжин испытывает досаду. В глобальном масштабе время представляет “нервный век”, которого не любят старики.

Пульс времени неровен. Решимость героев способна его спрессовать: “в двадцать минут докатим”. Ожидание его растягивает. Способно оно и затормозить: “бродили по дому без цели”.

Конкретные временные пределы размыты. “Лыжин уедет рано или поздно опять в Москву”, “пять или десять лет” – для него не принципиально. Лошадин все так же ходит сотским “лет тридцать”.

По ходу повествования раздаются сигналы точного времени. С “половины восьмого” до “четверти одиннадцатого” тянется забытие Лыжина. Если первый временной укол схож с инъекцией снотворного, то второй возвращает его к жизни. Нарочитая хронометрия – “В полдень завтракали”, “В шесть часов обедали” – пытается сообщить динамику вялотекущему существо-

ванию.

Отметим своеобразные темпоральные “рифмы”. Делегация намеревалась начать работу “в полдень”. Но даже через сутки “в полдень” лишь “завтракали”. Промежуточный финиш Лошадина ожидался к “полночи”.

Регулярные “петляния”, повторения заставляют воспринимать время в рассказе как циклическое, свойственное архаичным культурам. Отражающие его тексты не являются сюжетными [Лютман 1996, 206–207].

Стремясь “скоротать время”, не убивают ли герои жизнь? И не является ли в таком случае поступок Лесницкого (у которого был “тонкий, умный профиль”) последовательным и логичным?

Значительно строже жизнь персонажей детерминирована художественным пространством. Последнее подразделяется на центральную и периферийную части. Центр – это цивилизация с ресторанами, оркестрами, “порядочным пением”, “светскими львами”. Периферия же – “за тысячу верст от Москвы” – это “провинция, колония”, “противная нищенская обстановка”.

Пространство фактически распадается на два слабо сообщающихся компонента. “Лыжин уедет рано или поздно опять в Москву”, а вот “стафик останется здесь навсегда”. То же ожидает и дочерей фон Тауница, “которые живут и кончат свою жизнь здесь в глуши, в провинции” [Чехов 1986, 97].

Не желая идентифицировать себя с глубиной, Лыжин рисует картину экзистенциального краха: “здесь же ничего не хочется, легко миришься со своей незаметной ролью и только и ждешь одного от жизни – скорее бы уйти, уйти”. Выходит, что именно эти места лакомы для смерти.

Оппозиция ЦЕНТР–ПЕРИФЕРИЯ воспроизводится и в малом масштабе. Наряду с основными центрами существуют и локальные (имения, усадьбы). Структура пространства уподобляется административному делению. Оппозиции ЦЕНТР–ПЕРИФЕРИЯ и ВНУТРЕННЕЕ–ВНЕШНЕЕ параллельны паре ЦИВИЛИЗАЦИЯ–ПРИРОДА. В барских покоях “какая бы ни была погода снаружи, живется так тепло, чисто, удобно”; иное “делается на дворе”. Намечается классическая семантическая пропорция ДОМ : ЛЕС = ЗЕМНОЙ МИР : ЗАГРОБНЫЙ МИР (ср. [Лютман 1996, 215]).

Моделью мира в миниатюре выступает земская изба. При этом радиальная структура мира сменяется линейной. Направо пойдешь – в “чистую”, “господскую” комнату попадешь; налево пойдешь – “черную” найдешь. Лесницкий, нашедший смерть в правой половине, пропал не за грош.

“Черная” половина навеивает мысли, свойственные суеверному населению: “В приезжей стояла железная кровать<...> но возле нее почти три дня лежал покойник (который, быть может, сидел на нее перед смертью), и теперь на ней было бы неприятно спать”.

Ряд факторов индуцируют кривизну пространства (см.: [Руднев 1999, 243]): встреча “на повороте”, *сгорбленность, согнутость* Лошадина, его палка *крючком*. Но основной вклад в ее формирование вносит *круговой* комплекс (см. ниже).

Соразмерности правого и левого в природе – “деревья... гнулись то вправо, то влево” – противопоставляют их асимметричность на уровне цивилизации (“стал сворачивать вправо”).

С противопоставлением ЦЕНТР–ПЕРИФЕРИЯ коррелирует оппозиция СВЕТ–МРАК. Центр (пущай локальный) освещен; периферия теряется во мгле. Исключение легко объяснимо: “Во всех избах светились огни, точно был канун большого праздника: это кресть-

яне не спали, боялись покойника" [Чехов 1986, 94].

Свет связан с чистотой. Трагедия произошла в чистой половине. Но, проснувшись в "мягкой, чистой постели", Лыжин "думал мрачно".

Со светом соотносится Лошадин (с его "седыми волосами"). Он светит гостям, но его обязанность нести в массы "просвещение": "пакеты, повестки, окладные листы, письма". "Спичку за спичкой" зажигал и умудренный Старченко. Тьма же связана с предрассудками – "как бы в потемках барин не примерещился".

В рамках световой образности возникает сравнение лыжинской мысли с "далеким огоньком в туманную погоду". Эта вспышка предвосхищает возможное прозрение Лыжина. На мотивном уровне "огонек" намечает тему ОГНЯ.

К оппозициям ЦЕНТР – ПЕРИФЕРИЯ, СВЕТ – ТЬМА подключается и антитеза СВОЕ – ЧУЖОЕ. В холостье "все это как будто иначе освещено". Посланцам центра как будто простительно "для себя желать светлой, шумной жизни" при том, что другие "взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни". Однако это суждение ставится под сомнение в сновидческой рефлексии следователя. Заметим, что оппозиция СВОЕ – ЧУЖОЕ, имея коммуникативную природу, сопрягает географическое пространство с социальным.

Испокон веков свет осмысливается как истина. В этом плане *РаcсВет* сопрягается с *ВскРытиЕм*: "Начнем вскрытие, как только рассветет", – планирует следователь. Но лишь через два дня, "когда совсем рассвело", специалисты двинулись по делам службы.

Свето-теневой код связан с мотивом ПРИРОДЫ. Бело-снежная материя метели связывает ее со светом. С другой стороны, она затрудняет зрение, и в этой функции сближается с мраком. Метель не только ассоциируется с хаосом и бездорожьем, она воплощает гармонию и космическое начало. Природа неистовствует по ту сторону морали, добра и зла. Метель стирает все следы, ее образ подчеркивает "неизменность бытия, его независимость от частных событий и судеб" [Чудаков 1971, 215]. Стихия играет человеком, но в мире рассказа проявляет милосердие. Лесницкого сокрушила иная сила.

Природа естественно ассоциируется с жизнью, холод же со смертью. "Белое покрывало" на трупе и снежный покров земли контаминируются в образ *смерти от мороза*, угрожающей персонажам на протяжении всего действия. "Белый кучер" может восприниматься как проводник в царство мертвых. Тем самым, зимняя природа соотносится с обоими членами оппозиции ЖИЗНЬ – СМЕРТЬ.

Выглядывая в окно, Лыжин видел "белую пыль, заполнявшую все видимое пространство". Существительное *пространство* используется здесь как синоним области, участка, а в обобщенном плане – ПУСТОТЫ. Белизна же напоминает о СМЕРТИ.

В очерченной рассказом картине мира существенно противопоставление ДВИЖЕНИЕ – ПОКОЙ, отражающее в известной степени фундаментальную антинорму ЖИЗНЬ – СМЕРТЬ. Лошадин передвигается пешком, успешно конкурируя с тремя лошадиными силами. Допустимо сопоставление сотского с ветром и, далее, со скрывающимися за ним сверхъестественными субстанциями. Дух веет, где хочет, но сотский должен оказаться в нужном месте и в нужное время.

СТАТИКА и ДИНАМИКА нередко сталкиваются: "А Лесницкий лежит, – думал Лыжин, глядя на вихри снега, которые кружились неистово на сугробах" [Чехов 1986, 101]. В свою очередь, расположившись в избе, "Лыжин мысленно носился по московским ули-

цам". Движение, тем самым, разворачивается не только извне, но и в пространстве мысли.

Иной раз движение грозит вырваться за рамки обжитого мира: "не было видно ни зги, точно неслись куда-то в пропасть". Прямолинейная траектория деформируется в спираль: "Кучер молча слез с козел и стал бегать вокруг саней, наступая на пятки; делал он круги все больше и больше, все удаляясь от саней" [Там же, 96]. Путники едва не оказались в магическом круге. Но и еще раньше по дороге в Сырню "они долго кружили".

Кружение символизирует простой, бездеятельность, бессмыслие; жизнь тащится на холостых оборотах.

КРУГ предстает концептуальным мотивом рассказа, реализующимся в различных образах: от "кудрявых детей" до "КРУГоворота жизни" ("оКРУЖАющей жизни"). На сюжетном уровне он представлен кольцевой композицией – все возвращается на круги своя. Действующие лица оказались в порочном круге. Мучения отдельных героев напоминают круги ада. Их путанные мысли замыкаются в логический круг. Лесницкий не смог вырваться из заколдованного круга.

Круговое движение наиболее ярко выражает танец. Танцевальный мотив возникает в процессе езды из Сырни в поместье. То, что танец появляется в ситуации, когда путники "сбились с дороги", связывает его с *поиском выхода из тупика*. Танцующий кадрили Лыжин и прыгающий Старченко включаются в этот контекст. Характерно, что именно доктор спрашивает: "С дороги сбился, что ли?"

Танцы у фон Тауница (пляска на костях?) сопровождаются топотом, прыжками, хохотом. Танцевальные фигуры сменяются хаотическими зигзагами. С учетом "стаканчика Клико" все это приобретает вакхическо-дионисийский привкус. Вызывающий головокружение танец сопряжен абсурду.

Тезис *два мира – две культуры* адекватен изображенному в рассказе. По мнению Лыжина, "вдали от культурной среды" жизнь неполноценна. Но высшие слои провинциального общества скроены по меркам метрополии. Доктор (который дока в этих делах) в исполнении сестер Тауниц находит "порядочное пение".

Проблема фальши не сводится только к дрожащим голосам сестер. Засыпая в избе, Лыжин "вообразал... оркестр, который почему-то все гудит". Представление сотского в оперном образе означает, что искусство развернуто к заезжему гостю своей бутафорской стороной. Природу он также воспринимает не непосредственно, а посредством хрестоматийных описаний, что говорит о его эстетической слепоте.

Насколько закономерен выбор имплицитным автором дуэта из "Тиковой дамы"? Объяснение может состоять в том, что Сергей Сергеевич, которому хотелось пожить "пошире, да повидней, да повольготней" и мимо которого текли денежные потоки, мечтал, по примеру Германна, одним прыжком оседлать фортуна.

В "судьбоносном" ключе может быть прочитана и ассоциация Лыжина, усмотревшего в сотском оперного колдуна. Лошадин "тянет" на доброго волшебника и символически репрезентирует ЧУДО. Чуда алкал погибший страховой агент. Диву давался и Лыжин, очутившийся в сказочной обстановке. Наконец, в его грезе, все представляется частями "одного организма, чудесного и разумного". Концепт ЧУДА ставит читателя лицом к иным мирам.

"Мир социальных отношений" в произведении [Лихачев 1968, 77] является частью художественного универсума. В рассказе человеческие взаимоотношения потеснены властными полномочиями. Но должностная

иерархия иной раз деконструируется: Лошадин обращался к следователю на “ты”; лакей может бросить государеву человеку: “Пошел вон отсюда”.

Социальное пространство разрывно. Прибывшие по делам службы, образуют, казалось бы, естественную пару. Но их взаимоотношения неустойчивы. Должностное единение скрепляет общность их устремлений – “В Москву! В столицу!” Но уже испытание земской избой разводит их по разные стороны. Поездка к фон Тауницу их снова объединяет. Однако стили мышления двух специалистов заметно разнятся. Только дружное молчание в ответ на призыв сотского вернуться в Сырню вновь объединяет героев.

Взаимопонимание в описываемом мире оставляет желать лучшего. Во время поездки “кучер молчал угрюмо”. Лесницкий “ходит и все в землю глядит, глядит и молчит”. Лыжин с трудом поддерживает разговор за ужином. Молчали и дочери фон-Тауница. К сотскому частенько придираются, гонят его.

Действия героев не согласованы. Когда высокопоставленная делегация прибывает, понятых нет на месте. Наоборот, когда “понятые вернулись”, следователь дремал, доктора же не было вовсе. Запряженные лошади у фон Тауница “ожидали у крыльца с пяти часов утра”, когда, наконец, выйдут гости.

Да и откуда взяться коммуникативности в мире, где вокруг – по верному представлению Лыжина – только “случайности, отрывки жизни”. Впрочем, этому “дневному” тезису противостоит его же “ночной” анти-тезис (“давняя затаенная мысль”): “ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель” [Там же, 99]. Но Всеединство (“какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая”) не в состоянии утвердиться.

Волеизъявление и власть – проявления необходимости, противостоящей чуду. Доктору и следователю ехать в Сырню “*понадобилось*”. Желание доктора ехать разбивается о препятствие (еще один вариант границы): “Вам невозможно теперь ехать”. Сотский же руководствуется логикой долга: “Значит, такое дело, надо идти теперь”, Характерно, что (без)действие “белой кости” детерминируется алетической модальностью, а деятельность “черной кости” – деонтической [Руднев 1999, 174-177].

Моральное очертание мира просматривается с трудом. “На свете неправдой не проживешь”, – провозглашает Лошадин, несмотря на то, что его окружают обман, подлог, стяжательство и пьянство. Справедливость торжествует изредка – проворовавшегося писаря отправляют в острог.

Дефицит человеческой совести как бы восполняется чувством раскаяния в природе: “точно природе теперь было стыдно за свой разгул, за безумные ночи и волю, какую она дала своим страстям” [Чехов 1986, 101]. “Страсти по метели” противостоят вялому времяпровождению в господском доме. Последнее звание сотского к старшим по званию может быть переведено на язык этики как “Имейте же совесть, господа хорошие!”.

Наиболее фундаментальной границей представляется смерть.

Хотя, в сущности, все вращается вокруг смерти, локализовать ее в художественном мире затруднительно. Возникает аналогия со сферой Паскаля, центр которой везде...

Учитывая, что по дороге из земской избы в помещичью усадьбу путников подстерегала нешуточная опасность, можно считать, что они не покидают зону смерти. В первый пункт смерть наведлась лишь три дня тому; второй посещала “года два назад”. Вполне веро-

ятно, что и покойная жена фон Тауница садилась на кровать, предназначенную Лыжину. Соответствующие спальные места не случайно описываются однотипно. Отождествлению двух приютов способствует развернутое сравнение: “вверху над потолком и в печке метель шумела так же, как в земской избе, и так же выпла жалобно”.

Прощальный ужин Лесницкого вписывается в парадигму “тибельного пира”, основополагающую для маленьких трагедий Пушкина. У концепта ПИРА Ю. М. Лотман видит “добавочный признак – кольца, круга: круга друзей, братьев, товарищей” [Лотман, 123–125]. В чеховском рассказе этот круг испытывается на разрыв. Пародийным “инфернальным пиром в присутствии смерти” [Там же, 139] представляется и времяпровождение у фон Тауница.

Каково место Божественного в универсуме рассказа? Одни “Бога боятся”, записывают наследство на монастырь, других “от церкви отшибало”. В скользкой ситуации сотского “дал Бог, оправдали”.

Выражающий утилитарно-мифологическое сознание населения, сотский стоит ближе к языческой стихии, чем к духу мировой религии. Он и сам похож на местного божка (лешего, домового или даже Илью Пророка). Недаром его иной раз называют “старым чертом”. Это дает дополнительную мотивировку для уподобления его оперному колдуну.

Универсум повествования не сводится к “реальному миру”. Он существует в виртуальной форме. Возможные миры порождаются точками зрения, эффектами восприятия.

Результат воображения может приобрести известную самостоятельность и начать оказывать обратное влияние на субъекта: “Он вспомнил тихий голос Лесницкого, вообразил его походку, и ему показалось, что возле него ходит теперь кто-то, ходит точно так же, как Лесницкий” [Чехов 1986, 93].

Фантомы возникают как на визуальном уровне (“кучер говорил, что он видит лес, следовательно же не было видно ничего”), так и на слуховом (“... провыла баба на чердаке или так только послышалось...” [Там же, 92]).

Непросвещенному народу “в потемках” может “примерещиться” все, что угодно. Человек с высшим образованием видит “облака снега, которые, казалось, бежали в ужасе”. Разговор об инциденте, всполошившем деревню, продолжается на уровне художественного иносказания.

В какой-то момент сенсорное восприятие Лыжина соединяется с духовным постижением: “На выезде из деревни... ему показалось, что это Лошадин, и даже показалось, что он улыбается” [Там же, 96]. Увидеть в темноте улыбку можно только внутренним зрением. В этом откровении соединилась духовная суть Лошадина и душевный настрой созерцателя. В эту минуту рождается искра прозрения. В симметричной (заклнчительной) сцене – “стоял знакомый поцкай, Илья Лошадин, без шапки, со старой кожаной сумкой через плечо, весь в снегу; и лицо было красное, мокрое от пота” [Там же, 101] – этот огонек в душе у Лыжина окончательно тухнет. В финальной сцене рассказа светить остаются разгоревшаяся заря и раскрасневшееся лицо сотского.

Итак, происходящее колеблется между полюсами: ФИКЦИЯ–РЕАЛЬНОСТЬ, ВИДИМОСТЬ–СУТЬ. ФОРМА–СОДЕРЖАНИЕ (показательно, что о *форме* философствует малограмотный крестьянин). Эти оппозиции индуцируют поляризации в этической плоскости: ПОДЛИННЫЙ–ФАЛЬШИВЫЙ, ИСКРЕННИЙ–ЛИЦЕМЕРНЫЙ. В тисках этой дихотомии оказывается за-

жат Лыжин со товарищи...

Особое место в сонме возможных миров занимает сон. Сон – фаза жизни, походящая на смерть, безболезненный способ свести счеты со временем.

Усыпляя внимание читателя, автор поминает сон чаще среднестатистического словоупотребления. О сне персонажи толкуют куда больше, чем о делах. Во сне же сосредоточена активность Лыжина. Как сказочный герой, он предпринимает три попытки пробраться в сонное царство.

Первый сон в земской избе – своеобразная проба пера. Отторгая все, что “было чуждо для него, мелко, неинтересно”, Лыжин мысленно уносится в Москву. Временное пробуждение дарит встречу с “господином с темными глазами”. Характерно, что самоубийца маркирован мотивом сна: “у него было неприятное выражение глаз, какое бывает у людей, которые долго спали после обеда” [Там же, 93].

Сон у фон Тауница, несмотря на комфорт, также был беспокоен. Первая часть сна по инерции продолжает прежнюю дрему – “ему казалось во сне, что он... все еще в земской избе на сене” (дополнительное отождествление двух приютов). Сновидение носит аляповато-театральный характер. В пограничье сна Лыжину дается откровение о даре “проникновения в жизнь... который дается, очевидно, не всем”. Нравственные муки продолжились и в возвратившемся сне. Утром на дворе его ожидал “ад крошечный”, а в четырех стенах – райская идиллия. Из ночного чистилища Лыжин вернулся к обычному квазисуществованию. Итог прошедшего многозначителен: “День прошел”.

В третьем сне (должно быть, наиболее здоровом) Лыжин лишается дара сновидения, прозрение аннулируется.

“Когда совсем рассвело”, путешествие по возможным мирам подошло к концу. На призыв Лошадина вернуться к делу, “доктор и следователь ничего не сказали”. Речевой акт молчания достаточно красноречив.

В конечном счете, материализуется невзначай брошенная реплика сотского “пустое дело”. Подтверждается и размышление следователя: “Ну какую тут можно вывести мораль? Метель и больше ничего...” “Ничего”, т.е. НИЧТО, – философский коррелят житейской ПУСТОТЫ. На мотивном уровне эта философема поддерживается репликой постоянно сбивающегося с дороги кучера “Ничего-о-о...”

Итак, различные пути приводят к принципиальному смыслообразующему конструкту рассказа – идеологии ПУСТОТЫ или НИЧТО.

В заключение взглянем на мир рассказа сквозь призму тернарных структур [Лотман 1996, 115-145]. Эти схемы можно рассматривать как развитие бинарных. Преимущество тернарных конфигураций перед бинарными и в том, что первые работают на интегрирование текста, тогда как вторые провоцируют разобщенность. Характеризуя поэтический мир Пушкина, Лотман выделяет трехчленную парадигму, которую на концептуальном уровне можно представить как СТИХИЯ–ЦИВИЛИЗАЦИЯ–ЛИЧНОСТЬ.

В чеховском произведении СТИХИЯ воплощается, прежде всего, в Природе. В аспекте же Личности она представлена неконтролируемыми движениями души. О влиянии природы на человека рассуждал доктор.

ЦИВИЛИЗАЦИЯ репрезентирована Государством (Властью, Правом). В более общем плане она представлена идеями Порядка, Закона, Сознания, Формы. Необходимость связывает две первые вершины смыслового треугольника.

ЛИЧНОСТЬ, связываемая прежде всего с Домом, в данном случае сталкивается с Антидомом. Проектируясь на плоскость Цивилизации, Личность превращается в Служащего (чиновника), соотносясь с полем Природы, она превращается в “естественного человека”.

Таким образом, рассказ демонстрирует сложное взаимодействие структурных уровней, богатство используемых художественных средств, среди которых выделяются концепт КРУГА, образ ТАНЦА, философема НИЧТО.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов Вяч. Вс. Семантика возможных миров и филология. // Проблемы структурной лингвистики 1980 – М., 1982.
2. Лизгачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. лит. – 1968. – № 8.
3. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
5. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М., 1999.
6. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. – М., 1989.
7. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – Соч. – Т. 10. – М., 1986.
8. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. – М., 1971.