

Тартуский университет  
Философский факультет  
Институт германской, романской и славянской филологии  
Отделение славянской филологии  
Кафедра русской литературы

Функции прямых стихотворных цитат  
в прозе А.П. Чехова 1885-1889 гг.

Бакалаврская работа студентки III курса  
Татьяны Фроловой

Научный руководитель –  
доцент Л.Л. Пильд

Тарту, 2013

## Оглавление

Введение .....	3
Функции прямых стихотворных цитат в прозе А.П. Чехова 1885-1889 гг .....	8
<b>Глава 1.</b> Цитата как клише и отсылка к тексту-источнику .....	10
<b>1.</b> Крылатое выражение как ключ к характеристике персонажа	
1.1. Цитата указывающая на «клишированность» сознания главного героя ..	10
1.2. Цитата, являющаяся указанием на неспособность героя дать себе адекватную оценку .....	13
1.3. Крылатое выражение в речи главного героя как указание на отрицательную характеристику другого персонажа .....	15
<b>2.</b> Цитаты из романсов как метонимическая характеристика персонажей .....	16
<b>3.</b> Композиционная функция цитаты .....	18
<b>4.</b> Цитата как часть ассоциативного словесного ряда .....	18
<b>5.</b> Цитата, характеризующая локальную сюжетную ситуацию.....	20
<b>Глава 2.</b> Цитата, актуализирующая сюжетно-композиционную структуру текста-источника .....	21
<b>1.</b> Мотивные параллели между текстом-источником и текстом рассказа, углубляющие характеристику героя .....	21
<b>2.</b> Неявное обращение автора к музыкальной основе цитируемого произведения .....	24
<b>3.</b> Цитаты, выражающие авторскую позицию .....	28
3.1. Цитата в заглавии и эпиграфе .....	29
3.2. Цитата как указание на основную идею произведения .....	38
Заключение .....	40
Приложения	
<i>Таблица 1.</i> Случаи цитации произведений российских поэтов XIX века в прозе Чехова второй половины 1880-х годов .....	42
<i>Таблица 2.</i> Случаи цитации переводных произведений в прозе Чехова второй половины 1880-х годов .....	43
Коккuvõte .....	44
Список использованной литературы .....	45

## Введение

Задачей настоящей работы является описание функций прямых цитат из стихотворных произведений в прозе А.П. Чехова 1885 – 1889 гг. Выбор периода обусловлен тем, что во второй половине 1880-х годов происходит становление Чехова как «серьезного» прозаика. В связи с целым рядом литературных экспериментов, которые Чехов проводит в это время, цитирование в его текстах становится более многомерным по сравнению с первым периодом его творчества. Это обстоятельство и является причиной выбора именно творчества второй половины 1880-х гг. для нашего анализа.

Приступая к работе, нам хотелось бы сначала остановиться на краткой характеристике указанного периода в творчестве Чехова. В своей книге «Поэтика Чехова» (1971) А.П. Чудаков выделяет три хронологических периода в творчестве А.П. Чехова на основе его манеры повествования: «субъективное» повествование (1880-1887), «объективное» (1888-1894) и повествование 1895 – 1904 гг. Однако исследователь акцентирует внимание на том, что творчество Чехова в ходе его развития было подвержено процессам медленного, но постоянного изменения. Таким образом, мы не можем наблюдать у Чехова, особенно в раннем творчестве, господства одной манеры. Вместе с тем, черты, присущие каждому последующему периоду постепенно подготавливались предшествующим творчеством.

Таким образом, выбранный нами период (1885–1889 гг.), согласно периодизации Чудакова, не только является переходным от «субъективности» к «объективности», но фактически именно в этот период объективная манера повествования представлена в творчестве Чехова наиболее полно: мы видим, как она формируется, господствует и постепенно отмирает к началу 90-х гг.

Напомним, что, с точки зрения А.П. Чудакова, объективное повествование – это «повествование, в котором устранена субъективность рассказчика и господствует точка зрения и слово героя» [Чудаков 1971: 51]. В 1885 году, как отмечает исследователь, субъектно-оценочные формы речи повествователя резко сокращаются. А в 1886-1887 гг. преобладающим становится повествование, которое «наполнено эмоциями и субъективными оценками персонажей. Но, - как отмечает Чудаков, - оно не субъективно: оценок рассказчика в нем нет». В это время развивается такая разновидность повествования как несобственно-прямая речь, характерная для объективной манеры [Чудаков 1971: 51, 54]. «Преобладание нового типа повествования – объективного <...> становится явным в 1887 г. – последнем году “многочисления”» [Чудаков 1971: 60].

З.Г. Минц в спецкурсе, посвященном анализу прозы Чехова, рассматривала его творчество в неразрывной связи с его мировоззрением. К интересующему нас периоду «Чехов прошел “путь” самовоспитания, чтобы из “раба” стать свободным человеком» (путь от мещанина к интеллигенту). Творчество Чехова в это время характеризуется, во-первых, сменой «тональности»: происходит резкое сокращение юмористических произведений в творчестве писателя, появляется проблема человеческого страдания, тема горя. Особое внимание Чехов начинает уделять психологии героев. В результате ориентации на индивидуальное восприятие, у Чехова формируется особенный «импрессионистический» стиль. А с 1888 г. в творчестве Чехова появляются большие повести. З.Г. Минц отмечает, что в рассматриваемый нами период Чехов много размышляет о том, что входит в понятие «человека», что представляют собой этическая и эстетическая «норма» [Минц 1997: 50, 52-54, 56].

Важно иметь в виду, что Чехов начинал свой творческий путь в юмористических журналах 1880-х годов. Как пишет А.П. Чудаков, поэтика юмористической журнальной

прозы оказала существенное воздействие на его раннее творчество. В контексте данной работы для нас существенными будут следующие черты чеховской юмористики: ориентация на современность, тесная связь с «вещью», реалиями времени; наконец, пародирование предшествующей традиции и ирония [Чудаков 1986: 55-60].

Однако, как уже было сказано, в рассматриваемый нами период Чехов начинает писать серьезные произведения, что во многом было связано с началом его сотрудничества с серьезными изданиями, главным образом, «Новым временем».

Итак, выбранный нами период, с одной стороны, характеризуется постепенным усилением в повествовании роли персонажа и его «голоса», а с другой, достаточно сильным влиянием «объективной действительности» [Полоцкая: 82]. Это будет существенно при дальнейших рассуждениях.

Поскольку настоящая работа посвящена анализу функций стихотворных цитат в прозе Чехова, то мы должны сказать несколько слов о том, что мы понимаем под цитатой в работе и какой тип цитат будет нас интересовать.

В своем исследовании «Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока» З.Г. Минц писала, что «проблема цитаты в художественном тексте – часть проблемы “чужого слова”». Под «чужим словом» понимается «высказывание *другого* субъекта, первоначально совершенно самостоятельное, конструктивно законченное и лежащее вне данного контекста». Контекстом, из которого берется «чужое слово» может быть либо неотграниченная речь, либо текст. «Чужое слово», которое является представителем какого-либо текста и есть цитата [Минц 1999: 362].

Нас будут интересовать, в первую очередь, прямые цитаты из стихотворений русских поэтов, то есть отрывки исходного текста, воспроизводящие его точно или с очень небольшими изменениями.

В текстах Чехова часто встречаются случаи цитирования стихотворения или романа по первой строке, которая одновременно выступает в качестве названия. Как отмечала З.Г. Минц, цитаты имеют сложное соотношение плана выражения и плана содержания: «будучи *текстом*, цитата имеет оба эти плана, однако как *цитата*, представитель другого текста, она является выражением, а сам этот текст выступает в качестве обозначаемого» [Минц 1999: 367]. В этой связи, цитирование по первой строке тоже представляет для нас интерес. Обозначая название стихотворения, цитата одновременно воспроизводит и часть его содержания.

## Источники цитации

Мы постараемся выявить цитируемые произведения, установить частотность их появления в творчестве Чехова указанного периода и определить их место в русской культуре конца XIX века.

В поле нашего зрения оказалось 30 рассказов Чехова (всего за этот период им было написано около трехсот произведений, не считая пьес). В этих рассказах мы обнаружили 42 прямые цитаты<sup>1</sup> из 35-ти стихотворных произведений. Это тексты самых разных авторов, как русских, так и иностранных (переведенных на русский язык). Цитируемые тексты написаны в разное время: от античности до современности, и они с разной частотностью встречаются в рассказах Чехова. Однако у всех этих произведений есть общая черта с точки зрения прагматики – они были хорошо известны чеховскому читателю.

---

1 В случае, если в нескольких рассказах использовалась одна и та же цитата (в идентичном виде), мы учитывали ее при наших подсчетах только один раз

Все тексты можно условно разделить на три группы: 1) стихотворения русских поэтов (в основном, первой трети XIX века), 2) переводы шедевров мировой литературы, осуществленные в разные десятилетия XIX века, и наконец, 3) популярные романсы и песни. Разумеется, цитировались и другие тексты, но именно этими тремя группами представлено подавляющее большинство случаев прямой цитации в прозе Чехова рассматриваемого периода.

Начнем с произведений русских литераторов. В тридцати рассказах Чехова нам удалось обнаружить стихотворные цитаты из И.А. Крылова, А.Ф. Мерзлякова, А.С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. Н. Глинки, Н. В. Кукольника, В. И. Красова, А.К. Толстого, Н.А. Некрасова, Н.Ф. Павлова, П.А. Бессонова, А.Н. Апухтина, Е.П. Гребенки, К.С. Шиловского, В.П. Чуевского, Л.Л. Иванова. Тексты большей части этих литераторов во времена Чехова входили в учебные хрестоматии. Из перечисленных авторов в хрестоматии не были включены только произведения Бессонова, Гребенки, Шиловского, Чуевского и Л. Иванова.

Перейдем к рассмотрению цитируемых стихотворений.

В трех своих рассказах Чехов цитирует три басни **И.А. Крылова**: «Орел и куры» (1808), «Петух и жемчужное зерно» (1809), «Осел и соловей» (1811). Все они с 1872 года входили в программу гимназий 6-7 классов.

Творчество **А.Ф. Мерзлякова** в анализируемых нами рассказах Чехова представлено одной из самых известных его песен – «Среди долины ровныя» (1810). Как отмечается в Приложении к факсимильному изданию книги «Песни и романсы А. Мерзлякова» (1988), эта песня очень быстро приобрела популярность: «ее пели и в великосветских гостиных, и в глухих провинциальных домах. Этой песней кончался праздничный стол и начинался ярмарочный торг». Здесь же указывается, что она «первой в России вышла “из комнат” на площадь» [Приложение: 54-55]. Стихотворение также представлено в хрестоматиях для гимназий и духовных семинарий.

Цитаты из комедии «Горе от ума» (1833) **А.С. Грибоедова** встречается в четырех рассказах Чехова. Комедия, начиная с 1852 г. входила в хрестоматии для самых разных учебных заведений, в т. ч. средних учебных заведений и гимназий. Отметим, что во всех трех рассказах цитируется не более, чем одна строка, причем каждый раз в несколько измененном виде.

Все произведения **А.С. Пушкина**, которые цитирует Чехов, а именно: «Евгений Онегин» (1837), «Полтава» (1828), «Руслан и Людмила» (1820), «Медный всадник» (1833), «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (1836), кроме стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом» (1835), входили в обязательное чтение, в т.ч. в младших классах.

Творчество **М.Ю. Лермонтова** представлено в обозначенных нами рассказах Чехова тремя стихотворениями. «Дума» (1838) и «Утес» (1841) были опубликованы в школьных хрестоматиях чеховского времени (в т.ч. в изданиях для 1-4 классов). Не входило туда только стихотворение «Расстались мы: но твой портрет» (1837), но оно могло быть известно читателю, например, по романсам, написанным на слова лермонтовского текста.

Стихотворение «Песнь узника» (1826) **Ф.Н. Глинки** мы не находим в числе обязательных произведений учебной программы. Однако известность этому тексту, как нам кажется, обеспечило то, что это стихотворение легло в основу романса.

Стихотворение **Н.В. Кукольника** «К Молли» (1840) также приобрело популярность благодаря тому, что было написано для вокального цикла М.И. Глинки «Прощание с Петербургом» (1840).

«Стансы» (1841) **В.И. Красова** в школьную программу не входили, но были известны широкому читателю благодаря песенной переделке этого стихотворения. О

широкой известности романса свидетельствует уже то, что он фигурирует сразу в трех рассказах.

Поэма «Грешница» (1858) **А.К. Толстого** была широко известна не только потому, что входила в учебные хрестоматии даже для младших классов, но и потому что, как отмечают авторы «Примечаний» к пятому тому полного собрания сочинений Чехова<sup>2</sup>, ее «исполнение на любительских вечерах было в 80-х годах заезженным шаблоном» [Чехов V: 637].

В трех рассказах Чехова цитируются стихотворения **Н.А. Некрасова**. В двух из них – «Тяжелый крест достался ей на долю» (1856) и в одном – «В больнице» (1855). Последнее было представлено в хрестоматии 1878 г. Первое же, хотя и не изучалось в школах, все-таки было известно благодаря тому, что легло в основу романса «Не говори, что молодость сгубила...»; стихи были положены на музыку многими композиторами.

Цитируемые Чеховым стихотворения **Н.Ф. Павлова** и **А.Н. Апухтина** тоже не были представлены в школьных хрестоматиях, но были положены на музыку, благодаря чему и приобрели известность. Стихотворение «Не называй ее небесной...» Н.Ф. Павлова легло в основу романса М.И. Глинки. А стихотворение А.Н. Апухтина «Ночи безумные» (1876) «получило распространение как популярный цыганский романс в музыкальной обработке А.А. Спиро, П.А. Веймарна». В своем рассказе «Заказ» (1886) Чехов использует строки из романса П. И. Чайковского, появившегося в тот же год, что и рассказ [Чехов V: 671].

Как уже было отмечено, наряду с произведениями русских поэтов, встречаются случаи цитации переводных произведений литературы. Так, в рассматриваемых рассказах Чехова находим цитаты из «Гамлета» У. Шекспира в переводах Н. Полевого и А. Кронеберга, «Вечерней серенады» Ф. Шуберта на слова Л. Рельштаба (русский текст Н.П. Огарева), арии Мефистофеля и Фауста из оперы Ш. Гуно «Фауст» в переводе П.И. Калашникова. Кроме того, в рассказе 1885 года «Мои жены (письмо в редакцию – Рауля Синей Бороды)» встречаем случай интерпретации сюжета оперетты Ж. Оффенбаха «Синяя Борода» (русский текст Г.С. Вальяно и Г.А. Лишина). Зимой 1885 г. эту оперетту ставили в театре М.В. Лентовского в Москве, что указывает на ее известность среди москвичей.

В рассказе Чехова «Заблудшие» (1885) цитируется стихотворение Н.П. Огарева «Serenade» (1840), представляющее собой перевод «Вечерней серенады» (слова Л. Рельштаба, музыка Ф. Шуберта). Стихотворение легло в основу романса «Песнь моя летит с мольбою...». Об известности этого текста свидетельствует то обстоятельство, что эта песня входила в «Альбом золотых мотивов для любителей и любительниц пения» (СПб., 1884).

Арии Мефистофеля и Фауста из оперы Ш. Гуно «Фауст» приводятся в переводе П.И. Калашникова. В рассказе «Неприятная история» (1887) герой в довольно прозаической, как это часто бывает у Чехова, ситуации напевает начало арии Фауста, что свидетельствует о том, что текст был у современников на слуху. Опера «Фауст» на русском языке была впервые поставлена на сцене Мариинского театра в 1869 г.

Трагедия Шекспира «Гамлет» ставилась в России, начиная с 1750 г. Со временем появилось множество ее версий и переводов. Во времена Чехова она также являлась репертуарной. Текст был известен среди русской интеллигенции. В интересующих нас произведениях Чехова трагедия Шекспира цитируется, по меньшей мере, в четырех

---

2 Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. М., 1974-1985. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием в квадратных скобках фамилии автора, римской цифры, обозначающей номер тома, и арабской, обозначающей страницу.

рассказах, в трех из которых Чехов обращается к стихотворному переводу А. Кронеберга (1844) и в одном – к прозаическому переводу Н. Полевого (1837).

Третья, пожалуй, самая обширная группа цитируемых произведений в рассказах Чехова указанного периода, о которой мы уже упоминали, представлена романсами и песенными переделками стихотворений разных авторов. Это и романсы на слова русских поэтов XIX века (Кукольник, Глинка, Павлов, Некрасов, Апухтин, Шиловский и др.), и народные песни, и полуфольклорные песни, и переводные песни. Как известно, романс и песня являются жанрами массовой культуры. В последней трети XIX в. издавалось много песенных сборников и альбомов (например, «Альбом золотых мотивов для любителей и любительниц пения», СПб., 1884), поэтому о знакомстве самых различных слоев социума с текстами романсов говорить не приходится.

Кроме уже отмеченных нами источников цитации, в рассказах Чехова встречаются и некоторые другие. Так, например, эпиграфом к рассказу «Тоска» (1886) становится начало духовного стиха из сборника П. Бессонова «Калики переходные» (М., 1861).

Подводя итог рассмотрению источников цитации, отметим, что среди них наблюдается смешение высокой и массовой, русской и иностранной культуры. Общим для всех цитируемых произведений является, как уже неоднократно отмечалось, их широкая известность российскому читателю XIX века.

Теперь необходимо сказать несколько слов о структуре работы.

Настоящая работа состоит из введения, основной части, заключения и двух приложений.

Основная часть работы называется «Функции прямых стихотворных цитат в прозе А.П. Чехова 1885-1889 гг.» и включает в себя две главы. В первой из них «Цитата как клише и отсылка к тексту-источнику» мы рассмотрим те случаи цитирования, когда функция той или иной цитаты может быть определена без обращения к деталям сюжетно-композиционной структуры текста-источника. Вторая глава носит название «Цитата, актуализирующая сюжетно-композиционную структуру текста-источника». В отличие от предыдущей главы, здесь мы будем рассматривать цитату как указание на конкретные особенности сюжетно-композиционной структуры исходного произведения. Каждая из этих глав разделена на параграфы в соответствии с типом функций анализируемых цитат.

В Приложении приведены две таблицы. Первая из них («Случаи цитации произведений русских поэтов XIX века в прозе Чехова второй половины 1880-х годов») демонстрирует, произведения каких русских авторов цитирует Чехов в рассматриваемых рассказах. Во второй таблице («Случаи цитации переводных произведений в прозе Чехова второй половины 1880-х годов») представлены случаи цитации иноязычных стихотворных произведений в русском переводе.

## Функции прямых стихотворных цитат в прозе А. П. Чехова 1885 – 1889 гг.

Во вводной главе мы попытались описать объекты цитации, то есть ответили на вопрос, *что* цитируется. Теперь мы рассмотрим основные механизмы и функции цитации, то есть постараемся ответить на вопрос, *как именно и с какой целью* цитируются указанные произведения.

Как уже говорилось, в рассказах Чехова, наряду с отсылками к серьезным текстам и жанрам (напр., опера, трагедия), встречаются и указания на массовые жанры (песня, романс). Во многих произведениях Чехова второй половины 1880-х гг. преобладающим становится повествование, как отмечал А.П. Чудаков, «в духе и тоне героя», а это означает, что роль голоса персонажа возрастает. Нам удалось выяснить, что общей чертой всех выбранных Чеховым стихотворных источников, является их известность русскому читателю конца XIX века. Все эти сведения будут нам полезны в настоящей главе, где мы постараемся выделить основные способы и функции цитации в рассказах Чехова 1885 – 1889 гг.

В рассматриваемых нами тридцати рассказах Чехова цитирование осуществляется по-разному и, конечно, выполняет различные задачи. В некоторых рассказах нам удалось обнаружить по одной прямой цитате, в других – несколько. В большинстве случаев даже одна и та же цитата в одном и том же произведении может выполнять сразу несколько функций, но в каждом случае, как нам кажется, можно определить доминирующую и периферийную функции цитирования.

При рассмотрении функций цитат необходимо учитывать, *кем* осуществляется цитирование. От этого зависит целевая установка цитаты, что, в свою очередь, часто влияет и на ее объем, и на степень точности.

Цитирование может осуществляться:

### **а) Автором**

Все цитаты, которые не могут принадлежать ни повествователю, ни рассказчику, ни персонажу, принадлежат автору и служат осуществлению авторского замысла. Такой тип цитат представлен в рассказах: «Конь и трепетная лань» (1885), «Открытие», «Тоска», «Отравка», «О женщинах», «На пути» (1886);

### **б) Рассказчиком**

Эта группа охватывает рассказы от 1-го лица. Перволичную форму повествования нам удалось обнаружить в семи рассказах, однако лишь в трех из них цитирующим «лицом» является рассказчик: «Из воспоминаний идеалиста» (1885), «О женщинах» (1886), «Шампанское» (1887);

### **в) Повествователем**

Прямые цитаты в речи повествователя мы обнаружили только в двух рассказах: «Гость» (1885) и «На реке» (1886);

### **г) Персонажем**

В большей части рассказов (19 из 30-ти) рассматриваемого периода цитирование осуществляется персонажем. Это рассказы «Мои жены», «Тряпка», «В вагоне», «Заблудшие» (1885), «Аптекарьша», «Пассажир 1-го класса», «Тина», «Тайный советник», «Лишние люди», «Заказ», «На пути» (1886), «Один из многих», «Неприятная история», «Перед затмением», «Из записок вспыльчивого человека», «Интриги» (1887), «Огни» (1888), «Княгиня», «Скучная история» (1889).

Как нам кажется, доминирование такого типа цитации может быть связано с происходившим как раз в это время переходом Чехова к объективной манере повествования, т.е. такому «в котором устранена субъективность рассказчика и господствует точка зрения и слово героя» [Чудаков 1971: 51].

Все рассматриваемые в настоящей работе прямые цитаты можно разделить на два типа по признаку связи цитаты с источником. Первый тип составляют такие фрагменты исходного текста, где интерес Чехова к цитате исчерпывается содержащимся в ней фрагментом исходного текста. Обращение к произведению как целостной структуре в этом случае для Чехова не играет особой роли.

К другому типу цитат принадлежат такие, анализ функций которых предполагает обращение к тексту-источнику как целому.

Мы обратили внимание и на то, что в некоторых рассказах функции цитат повторяются. Это обстоятельство позволяет группировать и рассматривать цитаты на основании выполняемых ими функций. Такой подход согласуется и с темой нашей работы.

Считаем необходимым повторить, что наше внимание будет сосредоточено, прежде всего, на выделении функций цитат, характерных для интересующего нас периода творчества Чехова.

Перейдем к рассмотрению первой группы цитат.

## Глава 1

### *Цитата как клише и отсылка к тексту-источнику*

В данном случае цитата представлена, как правило, в речи персонажа. Однако, как будет продемонстрировано, иногда она будет вводиться в текст рассказчиком, который, выполняет одновременно функции рассказчика и персонажа («Мои жены», «Из воспоминаний идеалиста», 1885; «Шампанское», 1887).

#### **1. Крылатое выражение как ключ к характеристике персонажа**

Для понимания функции таких цитат исключительно важно учитывать, кем она приводится в тексте. Это связано с тем, что цитата, представленная крылатым выражением, прежде всего, характеризует то лицо, в чьей речи она появляется. Отступления от этого «правила» будут для нас особенно значимыми. Как будет продемонстрировано, крылатые выражения обычно приводит главный герой.

Важно отметить, что в течение рассматриваемого нами творческого этапа Чехова функции таких цитат претерпевают изменения.

##### *1.1. Цитата указывающая на «клишированность» сознания главного героя*

Эту группу составляют рассказы, где цитирование крылатого выражения героем произведения отражает его поверхностное знакомство с русской литературой.

Обратимся к одному из наиболее ранних рассказов интересующего нас периода.

В рассказе «Тряпка» (1885) обнаруживаем яркий пример цитаты, выполняющей отмеченную в заглавии параграфа функцию. Обратимся к сюжету рассказа.

Главный герой рассказа, Пантелей Диомидыч Кокин, секретарь провинциальной газеты «Гусиный вестник», в веселом расположении духа собирался «в дом фабриканта, коммерции советника Блудыхина, где в этот вечер имел быть любительский спектакль, а после одного танцы и ужин» » [Чехов IV: 239].

Пантелей Диомидыч занимал в редакции низшую должность, но об этом не знал никто из приглашенных. По его мнению, люди, которых он встретит на приеме, узнав, что он из редакции, а priori будут относиться к нему великолепно. Он уже продумал манеру своего поведения в доме Блудыхина и представил в своем воображении, как все прекрасно сложится. Однако его планы рухнули, когда оказалось, что хозяин дома запретил впускать всех сотрудников редакции «Гусиного вестника», поскольку в газете был помещен критический отзыв о живой картине «Юдифь и Олоферн». В ней дочь Блудыхина представляла Юдифь. Поэтому критический «выпад» в ее адрес (ее меч показался автору газетной статьи слишком длинным) Блудыхин счел личным оскорблением. Кокин хотел убедить хозяина, что он всего лишь секретарь и не имеет отношения к статье, но лакеи не пропустили его в комнаты и велели ждать антракта.

Описанная в рассказе ситуация во многом сходна с эпизодом из повести Ф. М. Достоевского «Двойник» (1846).

Главный герой повести Достоевского, Голядкин, решил ехать в дом статского советника Берендеева на обед по случаю дня рождения его дочери Клары Олсуфьевны. Однако его, как и чеховского Кокина, даже не пустили на порог. Приведем фрагмент из диалога Голядкина с прислугой:

*– Ты... ты, братец... ты, верно, ошибаешься, братец. Это я. Я, братец, приглашен; я на обед, - проговорил господин Голядкин, сбрасывая шинель и показывая очевидное намерение отправиться в комнаты.*

– *Позвольте-с, нельзя-с. Не велено принимать-с, вам отказать велено. Вот как!*

Диолг был прерван появлением Герасимыча, старого камердинера Олсуфья Ивановича (Берендеева):

*<...> Нельзя-с, - сказал он учтиво, но решительно обращаясь к господину Голядкину. – Никак невозможно-с. Просят извинить-с; не могут принять-с.*

*– <...> Вы, извините, Герасимыч. Отчего же никак невозможно?*

*– Никак невозможно-с. Я докладывал-с; сказали: проси извинить. Не могут, дескать, принять-с.*

*– Отчего же? Как же это? Как... <...>*

*– Позвольте, позвольте! – возразил Герасимыч, весьма решительно отстраняя рукой господина Голядкина и давая широкую дорогу двум господам, которые в это мгновение входили в прихожую [Достоевский: 126].*

Обратимся к соответствующему эпизоду в рассказе Чехова:

*– Не пускать! – повторил толстяк.*

*– То есть... почему же меня не пускать? – обомлел Кокин. – Я из редакции!*

*– Потому-то и не пускать, что из редакции! – ответил толстяк, раскланиваясь с какой-то дамой. – Нельзя!*

*Секретарь ошалел, точно его оглоблей по голове съездили. Прежде всего он ужасно сконфузился. Как хотите, а густой запах фиолет де парм, новые перчатки завитая голова плохо вяжутся с унизительной ролью человека, которого не пускают и перед которыми лакеи растопыривают руки, да еще при дамах, при прислуге! <...>*

*– Я не понимаю... я из редакции! – забормотал Кокин. – Пустите!*

*– Не велено-с! – сказал лакей. – Отойдите-с от лестницы, вы проходить мешаете [Чехов IV: 240-241].*

Голядкин у Достоевского решает уехать, затем велит кучеру воротиться назад, но потом снова уезжает. Однако в конце концов он все-таки, как и чеховский Кокин, оказывается на лестнице:

*Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале <...> стоит он теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. <...> Он, господа, стоит в уголку <...>, скрываясь до времени и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве постороннего зрителя [Достоевский: 131].*

Любопытно, что, стоя на лестнице, Голядкин, подобно Кокину, произносит внезапно пришедшую ему в голову фразу - высказывание французского министра Виллеля: «всё, дескать, придет своим чередом, если выждать есть сметка» [Достоевский: там же]. Рассмотрим, как повествователь у Достоевского объясняет появление этой цитаты:

*Фразу эту вычитал господин Голядкин когда-то из совершенно посторонней, впрочем, книжки, но теперь весьма кстати привел ее себе на память. Фраза, во-первых, очень хорошо шла к настоящему его положению, а во-вторых, чего же не придет в голову человеку, выжидающему счастливой развязки обстоятельств своих почти битые три часа в сенях, в темноте и на холоде? [Достоевский: там же].*

Таким образом, цитирование у Достоевского обусловлено, с одной стороны, его комической согласованностью с ситуацией а с другой – психологическим состоянием персонажа, которого долго не пускают на порог. Как нам кажется, такое объяснение применимо и к рассказу Чехова.

Стоя за дверью, где происходит веселье, Кокин произносит перефразированную реплику из «Евгения Онегина»: «А ведь счастье было так близко, так возможно!». Ее введение в текст полностью соответствует ситуации. Подобно Голядкину, Кокин надеется на «счастливую развязку своих обстоятельств»: «Нет, я не могу даже допустить мысли, что меня не пустят...» [Чехов IV: 243].

«Евгений Онегин» был широко известным хрестоматийным текстом, многие цитаты из романа стали крылатыми выражениями уже во второй половине XIX века. Слова Татьяны, обращенные к Онегину «А счастье было так возможно // Так близко!..

Но судьба моя // Уж решена...» [Пушкин: 334], как отмечается в «Словаре крылатых выражений Пушкина» (СПб., 1999), стали популярными во многом благодаря опере П. Чайковского «Евгений Онегин», где они являлись «фрагментом» заключительной ее картины [СКВ: 39]. Представляется вероятным, что эти строки стали известны Кокину именно из оперы, а не из книги. О том, что он человек, читающий не так уж много, говорит его неспособность увидеть сходство своего поведения с поведением Голядкина из повести Достоевского. Это означает, что произведения Достоевского он не знал. Героя рассказа «Тряпка» нельзя назвать человеком высокой эрудиции, что позволяет говорить о том, что цитата из «Евгения Онегина» была здесь использована автором в функции языкового клише.

З. Г. Минц, говоря о поэтике комического у Чехова, отмечала, что в сознании писателей конца XIX века клише было явлением отрицательным. «Клише включается в художественную литературу как признак “клишированного” сознания». Такой герой, по мнению З. Г. Минц, «воспринимает реальность не прямо, не через собственные ощущения, а сквозь призму “чужих” слов» [Минц 1997: 42].

Следует также отметить, что цитирование пушкинского текста осуществляется во внутреннем монологе героя, на что указывают кавычки как знак прямой речи. А.П. Чудаков отмечал, что для ранних произведений Чехова (преимущественно 1880-1883 гг.) характерен прием «непосредственного проникновения во внутренний мир героев», но для рассматриваемого нами периода характерно свободное проникновение автора только в сознание главного героя [Чудаков 1971: 43]. Таким образом, эта сценка относится к субъективной манере повествования, но в ней уже прослеживается тенденция к повествованию «в тоне и духе героя», свойственная второму периоду творчества Чехова.

В другом раннем рассказе «**Из воспоминаний идеалиста**» (1885) встречаем цитату в сходной, характеризующей героя, функции. Однако в данном случае ее приводит персонаж, который выступает одновременно как герой и как рассказчик.

В этом рассказе Чехов изображает героя, чье представление о жизни складывается на основе его литературных познаний, что и было одной из причин, по которым он назван в заглавии идеалистом.

Главный герой взял отпуск и собирался «пожить во всю ивановскую». По его представлениям, это означало отправиться на дачу, где красота и спокойствие природы, пение птиц, журчание ручьев и где «две-три встречи с широкополой шляпкой, быстрыми глазками и белым фартучком» помогут понять, «что такое жизнь» [Чехов IV: 50]. Приятель посоветовал ему нанять дачу у Софьи Павловны Книгиной. «Литературное» имя героини (имя и отчество героини – «Софья Павловна» – отсылают к комедии Грибоедова, а в ее фамилии «книжность» отражается непосредственно) тоже подчеркивает «идеалистическое» отношение героя к жизни. В финале рассказа оказывается, что именно она является натурой материалистического склада. Обратимся к эпизоду, когда герой, желая рассчитаться с хозяйкой, просит счет и поражается огромной сумме. Соня ему объясняет:

*Неужели ты мне не веришь? Сочти в таком случае! Листовку ты пил... не могла же я подавать тебе к обеду водки за ту же цену! Сливки к чаю и кофе... потом клубника, огурцы, вишни... Насчет кофе тоже... Ведь ты не договаривался пить его, а пил каждый день! Впрочем, всё это такие пустяки, что я, изволь, могу сбросить тебе 12 руб. Пусть останется только 200 [Чехов IV: 53].*

Героиня включила в счет даже свои известные «услуги» – 75 руб.

Герой-«идеалист» к такому финалу, конечно, не был готов. Это должно было восприниматься им как отчетливое отступление от описанного Пушкиным и Тургеневым поведения романтических барышень. Поэтому он так поражен и обескуражен в конце рассказа.

Герой «под квартирными и дачными хозяйствами привык разуметь особ пожилых, ревматических, пахнувших кофейной гущей, но тут... “спасите нас, о неба херувимы!”- как сказал Гамлет, сидела чудесная, великоленная, изумительная, очаровательная особа» [Чехов IV: 51]. Как мы видим, герой в несколько искаженном виде цитирует слова Гамлета, увидевшего тень своего отца: «Спасите нас, о неба серафимы»» (пер. Кронеберга). Стоит отметить, что в христианской мифологии серафимом называется «один из ангелов, стоящих на высшей ступени небесной иерархии, ближайших к престолу Божьему». Херувим же принадлежит ко второй после серафимов категории ангелов [БТС: 1176, 1441]. Таким образом, искажение героем оригинальной цитаты не является особенно существенным и могло быть вызвано просто фонетическим сходством двух слов.

По-видимому, эта цитата функционировала в сознании среднего интеллигента в видоизмененной форме. Главный герой представлен Чеховым человеком в определенном отношении «книжным». В таком случае можно предположить, что он должен был читать трагедию Шекспира, но сам факт искажения цитаты (пусть и незначительного) наталкивает нас на мысль, что, скорее всего, он просто слышал это выражение от других людей.

Таким образом, перед нами рассказ, в котором цитата в речи рассказчика-героя, являясь крылатым выражением, служит отсылкой к характеристике персонажа. В образе главного героя развенчивается тип, который, хотя и воспринимает действительность с «литературной» точки зрения, но знанием литературных первоисточников (в данном случае – перевода Кронеберга) не отличается.

Ярчайший пример литературного невежества демонстрирует герой рассказа «Аптекарьша» (1886), Обтесов, который строки из восьмой главы «Евгения Онегина» А.С. Пушкина: «Блажен, кто смолоду был молод!» приписывает Шекспиру. Герой, скорее всего, не читал не только Шекспира, но и Пушкина и, делая неприличные намеки аптекарше, вставляет в свою речь где-то услышанные им строки. Эта ссылка «на авторитетный источник» нужна ему, чтобы произвести на молодую даму впечатление человека образованного и, тем самым, расположить к себе. И, по-видимому, Обтесов добивается этого впечатления, о чем мы можем судить по тому, как аптекарша раздражается на своего не во время проснувшегося мужа, который и «разлучает» ее с офицером.

Указанную функцию цитата выполняет и в рассказах «О женщинах» (1886), «Удав и кролик» (1887) и «Перед затмением» (1887).

Как мы видим, клишированные цитаты в речи героев отражают их поверхностное знание литературы, хотя либо по роду своих занятий (сотрудник редакции), либо, с точки зрения восприятия действительности (проекция реальности на литературные тексты) оно должно было быть более глубоким. Герои всех только что рассмотренных рассказов не способны выражать собственные оригинальные мысли, а лишь оперируют клише.

### *1.2. Цитата, являющаяся указанием на неспособность героя дать себе адекватную оценку*

Обратимся к двум рассказам Чехова: «В вагоне» (1885) и «Пассажир 1-го класса» (1886).

«В вагоне» представляет собой несколько связанных между собой местом действия и внутренней композицией сценок, которые сам Чехов обозначил в подзаголовке как «разговорную перестрелку». В одной из сценок Чехов обращается к двум тематически перекликающимся стихотворениям, посвященным проблемам

литературы: «Разговор книгопродавца с поэтом» (1835) А. Пушкина и «В больнице» (1855) Н. Некрасова. Оба поэта размышляют о сущности истинного писателя, о таланте и славе, о коммерческом отношении к литературе.

В предпоследней сценке рассказа Чехова говорящий рассуждает о тяготах писательского труда, проецируя свои размышления на известные стихи: *«Что ни говорите, а тяжел наш писательский труд! <...> Недаром collega Некрасов сказал, что в нашей судьбе что-то лежит роковое»*, - говорит он, цитируя строки из стихотворения Некрасова «В больнице» [Чехов IV: 69]. Обращаясь к стихотворению Пушкина, он рассуждает о суетности славы и денег: *«слава, по выражению одного из моих коллег, есть яркая заплата на грязном рубище<sup>3</sup> слепца»*.

Оба стихотворения, как нам кажется, необходимы Чехову как высокий фон, на котором легче показать истинное лицо современных «литераторов». Ирония автора проявляется в том, что чеховский герой самонадеянно причисляет себя к гениальным писателям, однако в последних строках этой сценки выясняется, что «великий литератор», считающий себя коллегой Пушкина и Некрасова, «страдающий» от своего непосильного труда, который обходится ему дороже и денег, и славы, оказывается журналистом, пишущим «в “Луче” статьи по еврейскому вопросу» [Чехов IV: 70].

Как говорится в «Примечаниях» ко второму тому Полного собрания сочинений Чехова, «“Луч” - еженедельный журнал политики, литературы и общественной жизни». Он издавался в Петербурге с 1880 г.; в 1881 – 1890 годах, редактором журнала был консервативный публицист и беллетрист С.С. Окрейц. Там же авторы отмечают, что Чехов называл его «Юдофоб Юдофобович» [Чехов II: 481]. Герой Чехова, таким образом, является обычным мелким публицистом, пишущим на самые скользкие темы и, по сути, к литературе (в высоком смысле) не имеет

никакого отношения.

В «Пассажиры 1-го класса» Чехов вновь обращается к стихотворению А.С. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824).

Главный герой рассказа, инженер Крикунов, возмущен тем, что к нему, несмотря на его «громадные заслуги», не приходит известность и слава. Он вступает в полемику со словами книгопродавца из стихотворения Пушкина («Что слава?—Яркая заплата// На ветхом рубище певца// Нам нужно злата, злата, злата:// Копите злато до конца!»), считая славу необходимостью.

Однако, как нам кажется, Чехову в данном рассказе нужны слова книгопродавца, чтобы продемонстрировать, что именно «злато» в современном мире первостепенно, слава – вторична. Это бросается в глаза уже в заглавии рассказа (действие происходит в первом классе), да и поговорить на серьезные темы главный герой любит «всякий раз после обеда». Теперь, когда он достаточно обеспечен, можно подумать и об известности. Таким образом, подтверждается мысль, высказанная Пушкиным, что ради «чистого искусства» никто теперь не творит.

Примечательно, что действие обоих рассказов происходит в вагоне поезда. Здесь, как нам кажется, прослеживается снижение «высокой» темы, заданной, в частности, Достоевским и Толстым. Высокие герои Достоевского и Толстого, беседующие в вагоне (романы «Идиот», «Анна Каренина») или погибающие на железной дороге («Анна Каренина») заменяются у Чехова мелкими и ничтожными. В указанных романах диалоги героев в вагоне поезда часто имели важное сюжетное, композиционное или

---

<sup>3</sup>Рубище - ветхая, рваная одежда (первоначально об одежде нищих, блаженных, юродивых или раскаявшихся, отказавшихся от жизненных благ, удовольствий) [БТС: 1131].

идейное значение. У Чехова же в обоих случаях представлены случаи обыкновенной «болтовни» персонажей, имеющих о себе завышенное мнение.

В «мелочишке» «**Человек**» (1886), которая имеет подзаголовок «немножко философии», герой тоже хочет казаться умнее и сложнее, чем он есть на самом деле.

Чеховский герой – *человек*, т.е. официант. Пока он стоит без дела, он рассуждает о проблемах социального устройства и, говоря о своем положении, в перефразированном виде цитирует высказывание Чацкого из комедии А.С. Грибоедова: «*служить рад, но прислуживаться тошно!*». Однако в финале герой, услышав просьбу подать воды, «*сделал почтительное лицо, рванулся с места побежал*» [Чехов V: 461]. Эти полторы строки чеховского текста очень легко опровергают два абзаца «философствований» героя.

Введение цитаты из Грибоедова показывает несогласованность «умных» рассуждений героя, в которые он включает слова Чацкого, с его реальной деятельностью (и самооценкой).

Подобный случай, когда герой дает себе неверную оценку, представлен в рассказе «**Интриги**» (1887). Доктор Шелестов, приводит цитату из стихотворения пушкинского «Памятника» (1836): «*Вознесся выше он главою непокорной// Наполеонова столпа!*» [Чехов VI: 360]. Цитирование этих строк указывает на желание главного героя «возвысится» над N-скими врачами, оставить некоторый «нерукотворный» след в умах и сердцах членов медицинского общества.

Однако глубинное отличие заключается в том, что в стихотворении Пушкина звучит декларация несокрушимой позиции поэта, а в рассказе Чехова «торжество» героя происходит только в его воображении и никак не воплощается в жизнь.

### 1.3. Крылатое выражение в речи главного героя как указание на отрицательную характеристику другого персонажа

В двух только что рассмотренных группах рассказов цитата, как можно было убедиться, являлась указанием на некоторую отрицательную характеристику приводящего ее персонажа: узость мышления, завышенное самомнение и т.п.

По контрасту с только что рассмотренными случаями выступают два рассказа: «Один из многих» (1887) и более поздний – «Княгиня» (1889). В них цитата, представленная в речи главного героя содержит субъективную оценку (характеристику) другого персонажа.

Обратимся к рассказу «**Один из многих**» (1887).

Главный герой рассказа, Иван Иванович, измучен разными поручениями и просьбами настолько, что просит у товарища револьвер, чтобы застрелиться. От всех этих поручений он по разным причинам не имеет права отказаться:

*«Откажи я каким-нибудь Куркиным, - рассказывает Иван Иванович, - первая супружница станет на дыбы: что скажет княгиня Марья Алексеевна?!... о! ах! Не оберешься потом обмороков, ну его к черту!»* [Чехов VI: 233].

Как нам кажется, это перефразированное восклицание Фамусова из финала комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1824) использовано в функции крылатого выражения, обозначающего, что люди находятся в плену предрассудков, а соблюдение приличий и зависимость от чужого мнения, заботят их больше, чем благополучие близких.

С нашей точки зрения, в данном случае цитата в речи главного героя служит характеристикой второстепенного персонажа (даже не представленного в рассказе, а только называемого). Герой через высказывание (метонимически) характеризует определенный тип женщин (к которому принадлежит его жена).

Цитата в рассказе «**Княгиня**», как нам кажется, объединяет в себе обе ранее рассмотренные функции. С одной стороны, сам герой использует ее, чтобы указать на отрицательные свойства героини. С другой, она содержит в себе характеристику самого персонажа. Обратимся к рассказу.

Главный герой, доктор Михаил Иванович, который раньше служил в Дубовках у княгини и которого она вынудила на откровенный разговор, обличает все ее недостатки. В частности, он обвиняет ее в безразличии к монастырю, куда она приехала. Он говорит ей: *«Зачем вы ездите сюда? Что вам здесь у монахов нужно, позвольте вас спросить? Что вам Гекуба, и что вы Гекубе? Опять-таки забава, игра, кощунство над человеческой личностью и больше ничего»* [Чехов VII: 244].

Как нам представляется, эти слова Гамлета о мастерстве актера из трагедии Шекспира: «Что он Гекубе? Что она ему?» (в переводе А. Кронеберга) «обличитель» произносит иносказательно, чтобы подчеркнуть безразличие княгини к чужим бедам. Цитата, как и в случаях, рассмотренных выше, приводится как крылатое выражение без каких-либо конкретных связей с текстом перевода «Гамлета». Безусловно, герой Чехова, как человек образованный, подразумевает, что его поймут, и что его собеседница знает, с каким контекстом связано это высказывание в трагедии Шекспира.

В рассказе противопоставляются два героя.

Княгиня – самовлюбленная женщина, считающая себя идеалом добродетели, но в действительности она преисполнена «нелюбовью, отвращением к людям, какое чувствовалось положительно во всем» [Чехов VII: 240]. Главные ее черты – притворство и самолюбие. Поистине разоблачительная речь доктора вызывает у нее слезы, непонимание, но от всего этого к утру у нее не остается и следа, она снова уверена в своей добродетели и своем великодушии.

Доктор же, напротив, считает себя виноватым перед ней и утром с мрачным видом просит у нее прощения. В рассказе сиюминутная вспышка доктора была вызвана его оскорбленными чувствами, а также обращением княгини с окружающими. В этом споре прав доктор, который, тем не менее, ведет себя непоследовательно, ему кажется, что он незаслуженно обидел княгиню, и он раскаивается в своем поведении.

С нашей точки зрения, стихотворная цитата выполняет здесь функцию, совершенно противоположную цитатам в рассказах, рассмотренных нами выше: она является сигналом *положительной* характеристики персонажа, в частности, как человека образованного и глубокого, умеющего правильно подобрать цитату к ситуации. Она перестает здесь выступать в функции клише и характеризовать «клишированное» сознание, несмотря на то, что действительно является «крылатым выражением».

Однако следует отметить, что характеризует героиню сам доктор (персонаж), в то время как его характеристика – часть авторского замысла.

## 2. Цитаты из романсов как метонимическая характеристика персонажей

Цитаты из популярных романсов в рассказах Чехова – неотъемлемая часть культуры чеховских персонажей-мещан.

Такие цитаты могут включать или не включать в себя мотивные переключки с сюжетом рассказа, но они каждый раз отсылают к характеристике героя (героев).

Яркий пример функционирования такого типа цитат обнаруживается в рассказе «**Заказ**» (1886).

В данном случае мы имеем дело с рассказом в рассказе. Дав обещание редактору одного еженедельника, Павел Сергеич на протяжении всего сюжетного действия

упорно пытается написать заказной святочный рассказ. Однако его все время отвлекают жена и собравшиеся гости.

Все стихотворные цитаты, представленные в данном рассказе, связаны с «внешним» событийным рядом: именно звучание романсов отвлекает героя от работы.

Первыми вводятся в текст рассказа слова из цыганского романса на слова стихотворения Н.А. Некрасова «Тяжелый крест достался ей на долю...» (1856): *«не говори, что молодость сгубила»*. Затем появляются цитата из романса «Ночи безумные» (1886) П.И. Чайковского на слова А.Н. Апухтина (стихотворение 1876 г.).

Павел Сергееч наскоро «убивает» своих героев, чтобы поскорее отправиться за город с гостями. Эти романсы сначала отвлекают его от работы (он и сам не против принять участие в их исполнении) и как бы «искушают» его. В результате он не выдерживает, и, не дописав рассказа, отправляется веселиться с гостями («реальность» романса для него более органична, чем литературное творчество).

Сходную функцию выполняет цитата из романса «Я вновь пред тобою...» по мотивам стихотворения В.И. Красова «Стансы» (1841) в рассказе «Тряпка» (1885).

Мы уже отмечали, что незавидное положение главного героя вызвано тем, что его велено не впускать «в дом фабриканта, коммерции советника Блудыхина» [Чехов IV: 239]. Когда герой, стоя за дверью, услышал слова из романса «Я вновь пред тобою...», у него *«затрепетало под сердцем»* [Чехов IV: 243], т.е. романс был ему не просто известен, но и принадлежал к числу любимых. Введение цитаты могло быть обусловлено популярностью этого романса (этот романс входил в «Альбом золотых мотивов для любителей и любительниц пения», 1884), ведь ориентация на современность, как отмечалось, была характерной чертой сюжетов раннего Чехова.

С другой стороны, цитата из романса превращает характеристику героя в более разностороннюю: чтобы попасть в дом Блудыхина и слушать подобные романсы, Кокин готов поступиться чувством собственного достоинства, за что и назван в заглавии «тряпкой». Цитата из романса, в данном случае является метонимией той (мещанской) культуры, которая столь близка Кокину.

Цитату из этого же романса встречаем и в рассказе «**Мои жены** (письмо в редакцию – Рауля Синей Бороды)» (1885). Широкая известность романса стала причиной, по которой четвертая жена Синей Бороды любила петь именно его. Главный герой признается, что это был его «любимый романс» до того, как жена стала изо дня в день петь его «с таким возмутительным визгом», что у него «в ушах облупилась вся штукатурка и развинтился слуховой аппарат» [Чехов IV: 28-29]. Любопытно, что, как и в рассказе «Тряпка», этот романс цитируют «мучающиеся» герои: Кокин мучился от того, что не мог попасть на вечеринку к Блудыхину, а Синяя Борода был «измучен» ежедневным «не совершенным» исполнением романса его женой. Интересно, что с мотивом мучения этот романс связан и в следующем рассказе.

Романс на стихи В. Красова («Я вновь пред тобою стою очарован...»), вместе с романсом «Тяжелый крест достался ей на долю» (1856) на слова Н.А. Некрасова встречается в еще одном, более позднем рассказе – «**Один из многих**» (1887).

Обе цитаты принадлежат *измученному* тяготами дачной жизни и разными поручениями Иваном Иванычем, который пришел жаловаться на свою долю своему товарищу. Иван Иваныч рассказывает, что по ночам супруга «начинает со своими тенорами разучивать романсы» (такая же ситуация изображается в более раннем рассказе «Лишние люди»), что мешает ему уснуть.

*Отец семейства делает плачущее лицо и поет:*

– *«Не говори, что молодость сгубила... Я вновь пред тобою стою очарован». О, по-о-одлые! Всю душу из меня вытянули!* [Чехов VI: 234].

Цитаты из романсов герой приводит в качестве иллюстрации своей физической и нравственной измотанности. В романсах изображены *муки* любви. Это более изысканная метонимия, сходство между темой текста, к которому отсылает цитата и происходящим в рассказе заключается только в *муках*, но не в их содержании. Читатель понимает, что страдания Ивана Ивановича к мукам любви не имеют никакого отношения, ему нужна некоторая личная свобода и отдых. Как нам кажется, цитирование фрагмента стихотворения «Стансы» в этом рассказе напоминает роль этой же цитаты в рассказе «Мои жены» (1885), когда ежедневное и поэтому особенно изматывающее героя исполнение романса стало поводом к убийству четвертой жены Рауля Синей Бороды. Интересно, что в начале рассказа Иван Иванович просит у товарища пистолет, чтобы застрелиться самому (т.е. появляется общий мотив *убийства*). В таком случае цитата оказывается как бы опосредующим звеном, связывающим два рассказа.

Сходную функцию выполняет цитата из романса Л. Л. Иванова «Помнишь ли ты тот напев, неги полный...» в рассказе «**Из записок вспыльчивого человека**» (1887).

### 3. Композиционная функция цитаты

Эта функция цитаты связывается, прежде всего, с композиционной организацией рассказа. В данном случае цитаты замещают собственные слова рассказчика и описывают ситуацию как бы за него. С нашей точки зрения, такую функцию выполняют цитаты в рассказе «**Шампанское**» (1887). Следует отметить, что здесь мы сталкиваемся с перволичной формой повествования, где рассказчик одновременно выступает и как герой.

В рассказе цитируется известный цыганский романс на стихи Е. П. Гребенки «Очи черные, очи страстные...». Цитата вводится в сюжет рассказчиком перед свершением того «недоброго», что, по словам супруги главного героя, предвещала упавшая на пол бутылка шампанского в момент наступления Нового года. Речь идет об измене главного героя со всеми вытекающими неблагоприятными для него последствиями. У виновницы его умопомрачения, его «тетушки», «женщины известного темперамента», действительно были «большие черные глаза» [Чехов VI: 16,17].

Когда рассказчик (он же главный герой) повествует о том, как все произошло, он, обращаясь к читателю, приводит строки из романса Гребенки. Рассмотрим соответствующий эпизод:

*Опьянел я и от вина, и от присутствия женщины. Вы помните романс?*

**Очи черные, очи страстные,  
Очи жгучие и прекрасные,  
Как люблю я вас,  
Как боюсь я вас!**

*Не помню, что было потом. Кому угодно знать, как начинается любовь, тот пусть читает романы и длинные повести, а я скажу только немного и словами всё того же глупого романса:*

**Знать, увидел вас  
Я не в добрый час...** [Чехов VI: 17].

Цитата, как мы видим, замещает собой часть истории рассказчика, предоставляя возможность реконструкции ее сюжета читателю.

### 4. Цитата как часть ассоциативного словесного ряда

В рассказе «**На реке**», в противовес рассказам в объективной манере повествования (согласно определению А. П. Чудакова), встречаем «активного автора-

повествователя, демонстрирующего читателю изображаемое» [Чудаков 1986: 74]. Эта «активность» выражается в том, что мы слышим личные впечатления повествователя и прямые обращения к читателю. Примером такого голоса является, в частности, используемая повествователем цитата из Лермонтова. Рассмотрим, как это представлено в рассказе.

Действие рассказа происходит на речонке Жиге во время весеннего половодья. Купец Макитров и с ним еще «человек двадцать мужиков и баб» сплавливались по реке. Борьба сплавщиков и стихии и составляет фабулу рассказа.

Для нас особый интерес представляет эпизод, где из-за «выкрутасов реки» плот несколько раз проплывает церковь и никак не может ее миновать. Затем следует описание одного из центральных персонажей рассказа, Диомида («личность, страшно пришибленная судьбой»). Описывая его внешний вид, повествователь цитирует строку из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Расстались мы: но твой портрет» (1837), а затем продолжает описание Диомида. Обратимся к интересующему нас эпизоду в рассказе:

*Улучив минутку, три-четыре сплавщика сходятся на середине плота, глядят друг на друга и тяжело дышат. Это они отдыхают. Между ними вы увидите единственного человека в сапогах, сапогах ужасных, кривых, рыжих, но всё-таки сапогах. Храм оставленный — всё храм! В сапоги засунуты узкие суконные брючки, до того никуда не годные, что и критиковать их даже грех. Человек в сапогах одет в рваный полушубок, сквозь дыры которого видна жилетка. На большой голове его торчит бросовая гимназическая фуражка с поломанным козырьком и донельзя грязными кантами. Лицо его, испитое и обрюзглое, не похоже на лица остальных сплавщиков... Одним словом, это личность, без которой теперь на Руси не обходится ни одна артель, ни один кабак, ни один сброд нищих и убогих... Эта личность страшно пришиблена судьбой, проникнута насковозь сознанием своей низменности, а потому всячески старается скрыть свое «благородство», в котором ее подозревают... В рваном деревенском полушубке ей гораздо легче дышится, чем в потертом пальто или жилетке, которую вы, расщедрившись, вздумаете ей пожертвовать. Расспрашивать, кто она, откуда, кем была и о чем теперь помышляет, жалко да и бесполезно. Спросите только, и она наврет вам, что она была и в офицерах, и в актерах, и в заточении... [Чехов V: 79-80].*

Свой и чужой тексты связываются с помощью приема синтаксического параллелизма и, кроме того, цитата лексически сопрягается с предшествующим текстом: «сапогах ужасных, кривых, рыжих, но **всё-таки** сапогах. Храм оставленный — **всё** храм!».

Описывая движение плота сплавщиков по реке, повествователь обращает внимание на церковь, мимо которой неоднократно проносило плот сплавливавшихся. Затем он переходит к описанию Диомида. Описывая «ужасные» сапоги героя, повествователь цитирует именно те строки, в которых есть слово «храм». Учитывая, что в повествовательном пространстве слова «церковь» и «храм» из цитаты находятся очень близко друг к другу, мы можем сделать предположение, что появление в сознании повествователя именно этих строк могло быть связано с цепью визуально-словесных ассоциаций по линии «церковь» – «храм».

Похожим образом вводится в текст другая цитата в рассказе «Аптекарьша». Обратимся к интересующей нас реплике героя:

*– Еще бы! – ужасается доктор. – Такой ананас... чудо природы и – в глуши! Прекрасно выразился Грибоедов: «В глушь! в Саратов!» Однако нам пора. Очень рад познакомиться... весьма! Сколько с нас следует? [Чехов V: 196].*

Слово «глушь», которое было последним в предыдущей фразе, рождает в сознании героя словесную ассоциацию с текстом Грибоедова, что и провоцирует введение цитаты. Это сближает эту цитату с той, которую мы впервые обнаружили в рассказе «На реке», где ее введение было обусловлено зрительной ассоциацией.

Аналогичный способ цитирования встречаем в повести «Огни» (1888). Инженер Ананьев, рассказывая о своей встрече с Кисочкой, говорит, что «был в нее по уши

влюблен 7-8 лет назад, когда еще носил гимназический мундир» (то есть давно) и знал ее еще «маленькой, худенькой гимназисточкой 15 – 16 лет» [Чехов VII: 117]. На давность его с ней знакомства указывают и приводимые им строки: «*Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой...*».

Цитата заменяет нейтральное высказывание (ср.: «преданья старины глубокой» или просто «давно») на основе идентичности семантики.

##### 5. Цитата, характеризующая локальную сюжетную ситуацию

В данном случае цитаты не выполняют серьезных, концептуально значимых функций. Они просто являются обусловленными локальной ситуацией.

В рассказе **Неприятная история** (1887) представлены локальные цитаты, не затрагивающие структуры сюжета рассказа в целом, но это все равно функциональные цитаты – Чехов высмеивает высокопарно, «литературно» и напыщенно выражающегося героя.

Главный герой, Жирков, расплатившись с извозчиком, в несколько перефразированном виде произносит слова тени отца Гамлета из трагедии Шекспира в переводе А. Кронеберга: «Прощай и помни обо мне» (ср. у Кронеберга: «*Прощай, прощай и помни обо мне!*»). Как нам кажется, произнесение этих слов может быть оправдано настроением Жиркова: герой направляется к своей замужней возлюбленной и поэтому ему свойственна некоторая возвышенность в выражениях. Приведем для примера его слова, которыми открывается рассказ: «У тебя, извозчик, сердце вымазано дегтем»; или: «этому дождю не потушить пожара души моей, как пожарной команде не потушить солнца» [Чехов VI: 241].

Настроением объясняется и его пение. Думается, что он напевает слова, которыми открывается ария Фауста из оперы Ш. Гуно «Фауст» в русском переводе: «Привет тебе, приют священный», в связи с тем, что стоит на пороге заветного дома и готовится войти.

Однако, учитывая опыт анализа цитат в рассказах рассматриваемого нами периода творчества Чехова, считаем, что смысл введения этих цитат иной. Вспомним, что слова «Прощай...» из «Гамлета» герой произносит, когда *прощается* с извозчиком, а слова: «Привет тебе, приют священный» из арии Фауста произносит, стоя на пороге дома Нади. Цитаты, таким образом, обусловлены локальной ситуацией, описанной в рассказе.

## Глава 2

### *Цитата, актуализирующая сюжетно-композиционную структуру текста-источника*

Как уже было отмечено, в этой главе мы будем рассматривать цитаты, которые отсылают к тексту-источнику как некоторому целому. Отметим, что при выделении некоторых типов цитат особенно значимым будет то, кем осуществляется цитирование.

#### 1. Мотивные параллели между текстом-источником и текстом рассказа, углубляющие характеристику героя

Ранее нами уже были рассмотрены случаи, когда цитата углубляла характеристику персонажа (крылатое выражение, строка из романса), но для понимания ее функции не требовалось обращение к особенностям построения текста-источника. Теперь определение функции цитаты предполагает такое обращение.

Рассмотрим, как функционирует тип цитаты, вынесенный в заглавие параграфа, на примере рассказа «Тина» (1886).

В рассказе мы сталкиваемся с, любовным треугольником, участниками которого становятся двоюродные братья – Александр Сокольский, Алексей Крюков и хозяйка водочного завода, еврейка Сусанна. Примечательно, что у Александра была невеста, Алексей же и вовсе был семейным человеком.

В рассказе мы встречаем цитаты из двух романсов, их трансляторами являются персонажи.

Е.Д. Толстая, сопоставляет рассказ с событиями биографии Чехова (роман с Евдокией Исааковной Эфрос), происходившими в то же время, когда шла работа над рассказом. По мнению исследовательницы, в рассказе подчеркивается демоническая натура Сусанны, что является отсылкой к романтической традиции. Так, героиню окружает характерный для романтизма «восточный колорит». Она – еврейка по национальности (восточный народ), что так или иначе отсылает читателя к Ветхому завету. Исследовательница отмечает некоторую (пусть и «скомканную») параллель с библейской Сусанной – «невольной соблазнительницей». Александр сравнивает героиню с грузинской царицей Тамар: «не шутя говоря, у вас в уезде своя царица Тамара завелась...» [Толстая: 28,31-32,34], [Чехов V: 374].

Кульминационной встрече двух братьев в доме Сусанны, уже после отъезда Александра (якобы домой), предшествуют услышанные Алексеем доносящиеся из дома смех и пение романса «К Молли» (1840), а именно строки: «*Ярррче молнии, жарррче пламени...*». Этот романс на стихи Н. Кукольника входит в вокальный цикл М. И. Глинки «Прощание с Петербургом» (1840). Приведем текст стихотворения целиком:

Не требуй песен от певца,  
Когда житейские волненья  
Замкнули вещие уста  
Для радости и вдохновенья,

И если чувства мирный сон  
Нарушишь страстию великой, -  
Не пенье, нет! Раздастся стон,  
Иль женский плач, иль хохот дикий.

Но если, гордость затая,  
Певца живым участием встретишь,  
И хоть притворно, хоть шутя,  
Надеждой жизнь его осветишь,

Ярче молний, жарче пламени,  
Бурным потоком польются слова;  
Песни звонкие, песни громкие,  
Грома сильней, огласят небеса.

Некоторые строки из стихотворения соотносятся с сюжетом рассказа, например, жизнь братьев действительно «нарушает страсть». Кроме того, в стихотворении звучит мотив притворства, важный для образа Сусанны. Строки «иль женский плач, иль хохот дикий», как нам кажется, тоже могут быть указанием на характеристику героини, а именно на ее переменчивую натуру.

В финале рассказа встречается еще одна стихотворная цитата, а именно рефрен из романа М.И. Глинки на слова Н.Ф. Павлова: «Не называй ее небесной// И у земли не отнимай!» (1834). С нашей точки зрения, в стихотворении можно увидеть обобщенный образ Сусанны. Обратимся к тексту стихотворения.

Она безгрешных сновидений  
Тебе на ложе не пошлет,  
И для небес, как добрый гений,  
Твоей души не сбережет;  
С ней мир другой, но мир прелестный,  
С ней гаснет вера в лучший край...

**Не называй ее небесной  
И у земли не отнимай!**

Нет у нее бесплотных крылий,  
Чтоб отделиться от людей;  
Она - слиянье роз и лилий,  
Цветущих для земных очей.  
Она манит во храм чудесный.  
Но этот храм - не светлый рай,

**Не называй ее небесной  
И у земли не отнимай!**

Во второй строфе романа можно усмотреть параллели с жилищем Сусанны. Так, Александр был поражен *«изобилием цветущих растений и сладковатый густой до отвращения запах жасмина. Цветы шпалерами тянулись вдоль стен, заслоня окна, свешивались с потолка, вились по углам, так что комната походила больше на оранжерею, чем на жилое помещение. Синицы, канарейки и щеглята с писком возились в зелени и билась об оконные стекла»* [Чехов V: 361]. В приведенной цитате, во-первых, есть переключки со строкой: «Она - слиянье роз и лилий, // Цветущих для земных очей», а во-вторых, птицы и обилие цветов могут рассматриваться как параллель с Эдемом. Но образ рая развенчивается с первых строк рассказа, когда Александр, приехавший к Сусанне, сразу видит контраст: красота природы (летний солнечный день, голубое небо, белые березы, зелень) изображается наряду с обстановкой водочного завода (кучи битого стекла, «грязный закопченный вид кирпичных сараев», «душный запах сивушного масла»).

Вглядись в пронзительные очи -  
Не небом светятся они:  
В них есть неправедные ночи,  
В них есть мучительные дни.

Пред тронem красоты телесной  
Святых молитв не зажигай...  
**Не называй ее небесной**  
**И у земли не отнимай!**

Она - не ангел-небожитель,  
Но, о любви ее моля,  
Как помнить горную обитель,  
Как знать, что - небо, что земля?  
С ней мир другой, но мир прелестный,  
С ней гаснет вера в лучший край...  
**Не называй ее небесной**  
**И у земли не отнимай!**

Можно заметить, что каждая строфа стихотворения указывает на дуалистическое представление о мире: с одной стороны, мистическое, с другой стороны – земное («Как знать, что - небо, что земля?»). Рефрен в конце каждой строфы подчеркивает именно человеческую природу героини («у земли не отнимай») и одновременно отсутствие в ней светлого, положительного, «небесного» начала («не называй ее небесной»). Все, что в героине привлекает – не от Бога, но, тем не менее, связано с мистическим началом, что, таким образом, подтверждает мысль Толстой о демонизме Сусанны.

Стихотворение имеет кольцевую композицию. В первой и последней строфах звучит важный для рассказа Чехова мотив раздвоенности мира: «с ней мир другой...». Амбивалентность этого мира состоит еще и в том, что «мир» Сусанны отличался от обычного мира, в особенности тем, что единственной женщиной в нем была она сама, парадоксальным образом страдающей «женофобией» [Чехов V: 364]. Особенный мир Сусанны необъяснимой силой привлекал мужчин, в чем мы смогли убедиться сначала на основе истории двух братьев, а затем в финале рассказа, когда Алексей застаёт в ее доме уже «человек пять мужчин» [Чехов V: 377].

Присутствующий в стихотворении мотив притягательности мира героини (*манит, прелестный*) сходен с присутствующим в рассказе мотивом дурмана: действие происходит у *водочного* завода (хозяйкой которого, кстати, являлась Сусанна), а в ее доме был «тяжелый жасминный запах», от которого *кружило голову*. Наконец, как нам кажется, «дурманом» могут являться и деньги героини. Как мы узнаем в самом начале рассказа, Сусанна богата и Александр приезжает к ней именно с целью получить две тысячи триста рублей. С этой же целью к ней едет и Алексей.

Этот своеобразный и дурмящий «мир» Сусанны охватывает только пространство водочного завода. В этой связи, Чехов не случайно приводит цитаты из обоих романсов именно в финале рассказа, где контраст двух миров выявляется наиболее отчетливо. Звуки романса доносятся из дома – из «мира» Сусанны, а поют их одурманенные и захмелевшие мужчины. Слышит слова из романсов Алексей, который находится вне этого пространства.

Таким образом, цитаты из романсов, имея мотивные и сюжетные переключки с рассказом, указывают на важные для этого текста мотивы, а также характеризуют героиню. Кроме того, введение цитат из романсов – одно из средств выражения амбивалентности рассказа, т. е. цитаты в этом рассказе выполняют еще и идейную функцию.

В рассказе «**Лишние люди**» (1886) параллелизм мотивов между цитируемым текстом и самим рассказом также превращает характеристику героини в более многомерную. Здесь упоминается только название поэмы А.К. Толстого «Грешница» (1858). С одной стороны, Чехов вводит эту деталь как характерную черту времени, когда происходит действие (ее «исполнение на любительских вечерах было в 80-х годах

заезженным шаблоном» [Чехов V: 637]. С другой – мы обнаруживаем в рассказе целый ряд сюжетных и мотивных параллелей с поэмой Толстого. В обоих произведениях говорится о собрании гостей, шумном застолье, веселом времяпровождении; наблюдаются сходства в описании места действия («*кругом и зелень и цветы*»).

В обоих произведениях присутствует мотив *греха* и шире – *зла*. Он отражается, во-первых, в самом названии поэмы, в образе *грешницы*-героини, поведение которой более чем не соответствует идеалу жены и матери и, наконец, в мотиве застолья с винопитием. Этот же мотив звучит и в речах только что приехавшего мужа героини, Зайкина. Во-первых, он ставит женщину и чертей в один оценочный ряд, во-вторых, он сравнивает дачную жизнь с адом: «*Помилуйте, это не жизнь, а каторга, ад!*». Наконец он часто употребляет слово «*чёрт*» в своей речи.

С нашей точки зрения, интересный случай, когда цитата в рассказе вступает в интертекстуальные отношения с оригиналом, представлен в рассказе «*Гость*» (1885).

Повествователь цитирует строки из басни Крылова «*Осел и соловей*» (1811): «*Затихли ветерки, замолкли птичек хоры, и прилегли стада*», причем цитата не отграничена графически от его речи (не выделяется кавычками).

Примечательно, что в самой басне Крылов использует эти строки с целью подчеркнуть красоту пения соловья:

*Внимало* все тогда  
Любимцу и певцу Авроры:  
Затихли ветерки, замолкли птичек хоры,  
И прилегли стада [Крылов: 506].

Сюжет рассказа заключается в том, что главный герой, частный поверенный Зельтерский поздно ночью, когда уже «затихли ветерки, замолкли птичек хоры, и прилегли стада», был вынужден сидеть и *слушать* глупые истории своего соседа по даче – отставного полковника Перегарина. Зельтерский страдает, жаждет, чтобы Перегарин скорее ушел и поэтому вынужден на это намекать. Однако его намеки не приводят к желаемому результату. Герой уже было свыкается с мыслью, что Перегарин «теперь до четырех часов будет сидеть», но неожиданно к нему приходит мысль попросить у Перегарина займы. Тогда надоедливый гость резко осознает, что «засиделся» и в третьем часу ночи покидает дом Зельтерского [Чехов IV: 96].

Ироническое употребление повествователем строк из басни обнаруживается только при повторном чтении сценки, когда уже известен ее сюжет. Тогда иронически воспринимаются и не названные в сценке слова «*внимало все тогда...*». Таким образом, основной функцией цитаты в указанной сценке является именно создание комического эффекта, в основе которого лежит мотив *слушания* из басни.

В рассказе отражаются не только ситуация из басни, когда один «поет», а другой слушает (причем то, что он слышит, не вызывает у него особенного восторга), но и ее центральные персонажи – Осел и Соловей. Особенно заметной становится авторская ирония, когда читатель понимает, что ни один из персонажей не может претендовать на роль Соловья...

## 2. Неявное обращение автора к музыкальной основе цитируемого произведения

Эту своеобразную группу составляют рассказы, в которых обращение к исходному произведению предполагает учет его музыкальной составляющей. Рассмотрим несколько примеров.

Сын хозяйки Кочуевки, от лица которого ведется повествование в рассказе «**Тайный советник**» (1886), говоря о буднях жителей имения, отмечает, что по вечерам они обычно собирались на крыльчке и, бывало, пели. Чехов «выбирает» для героев

своего рассказа песню на народную мелодию (в обработке О.А. Козловского и др.) и слова А.Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя». Приведем слова песни:

Среди долины ровныя,  
На гладкой высоте  
Цветет, растет высокий дуб  
В могучей красоте.

Высокий дуб, развесистый,  
Один у всех в глазах;  
Один, один, бедняжка,  
Как рекрут на часах.

Взойдет ли красно солнышко, -  
Кого под тень принять?  
Ударит ли погодушка, -  
Кто будет защищать?

Ни сосенки кудрявые,  
Ни ивки вокруг него;  
Ни кустики зеленые  
Не вьются вокруг него.

Ах, скучно одинокому  
И дереву расти!  
Ах, горько молодцу  
Без милой жизнь вести!

Есть много серебра, золота:  
Кому их подарить?  
Есть много славы, почестей:  
Но с кем их разделить?

Встречаюсь ли с знакомыми:  
Поклон – да был таков;  
Встречаюсь ли с пригожими:  
Поклон – да пара слов.

Одних я сам чуждаюсь,  
Другой бежит меня.  
Все други, все приятели  
До черного лишь дня!

Где ж сердцем отдохнуть могу,  
Когда гроза взойдет?  
Друг нежный спит в сырой земле,  
На помощь не придет.

Ни роду нет, ни племени  
В чужой мне стороне;  
Не ластится любезная  
Подруженька ко мне!

Не плачется от радости  
Старик, глядя на нас,  
Не вьются вокруг малюточки,  
Тихохонько резвясь.

Возьмите же все золото,  
Все почести назад, -

Мне Родину, мне милую,  
Мне милой дайте взгляд!

С нашей точки зрения, у стихотворения есть несколько образно-тематических параллелей с рассказом.

Ключевой для стихотворения является тема *одиночества*. В рассказе эта тема (в различных проявлениях) тоже представлена и сопрягается с Иваном Гундасовым (тайным советником): он не женат, с родственниками близких отношений у него нет (до описываемых в рассказе событий он видел сестру пятнадцать лет назад). С этим же героем связана тема упущенного счастья и скоротечности жизни.

Увидев как обитатели усадьбы сидят на крыльце, Гундасов подходит к ним, просит разрешения сесть рядом и «*помечтать*». Затем он произносит свой монолог:

«- *Это именно и есть жизнь... Такою в сущности и должна быть действительность. <...> - Говорите, господа, пойте... играйте! Не теряйте времени. Ведь канальское время бежит, не ждет! Клянусь богом, не успеете оглянуться, как наступит старость... Тогда уж поздно будет жить! <...> - Вы, друзья, как можно скорее спешите жить... Храни вас бог жертвовать настоящим для будущего! В настоящем молодость, здоровье, пыл, а будущее – это обман, дым! Как только стукнет двадцать лет, так и начинайте жить. <...> - Да... любите, женитесь... делайте глупости. Глупость гораздо жизненнее и здоровее, чем наши потуги и погоня за осмысленной жизнью» [Чехов V: 136].*

В стихотворении находим и образ *скуки*:

Ах, скучно одинокому  
И дереву расти!  
Ах, горько молодцу  
Без милой жизнь вести!

Есть много серебра, золота:  
Кому их подарить?  
Есть много славы, почестей:  
Но с кем их разделить?

Примечательно, что в рассказе этот мотив тоже появляется рядом с размышлениями об *одиночестве*, отсутствии жены или вообще любимой женщины в жизни героя. Приведем диалог Гундасова с сестрой:

– *А вы, братец, так-таки и не женились!* – вздохнула она.

– *Не женился...*

– *Почему?* – тихо спросила матушка.

– *Как тебе сказать, жизнь так сложилась. Смолоду слишком заработался, не до жизни было, а когда жить захотелось – оглянулся, то за моей спиной уж 50 лет стояло. Не успел! Впрочем, говорить об этом... **скучно*** [Чехов V: 132].

Мотив *скуки*, как нам кажется, проявляется и в характеристике усадебной жизни: «несмотря на приезд дяди и новоселье, жизнь, сверх ожидания потекла *прежним порядком, вялая и однообразная*». Ср. также: «до самых потемок мы молчали. Да и о чем прикажете говорить, когда *всё уже переговорено?*» [Чехов V: 133-134].

В двух предпоследних строфах стихотворения звучит мотив «*чужой стороны*», у Чехова он появляется в начале и в конце рассказа, когда Клавдия Архиповна получает письмо брата, где говорится: «*в настоящее время у меня нет свободных денег для поездки в Мариенбад*» и сообщает о возможном своем приезде [Чехов V: 126]. Второй раз тема заграницы появляется перед отъездом тайного советника, когда сестра, измученная его пребыванием в Кочуевке, берется оплатить его поездку за границу.

Рядом с темой заграницы в стихотворении появляется тема *Родины* как пространства идеального для жизни, где сосредоточено прошлое счастье лирического субъекта. В рассказе Чехова образ Родины в сознании главного героя переосмысливается. Гундасов, с одной стороны, «умиляется» образу жизни, людям в родной усадьбе, называет жизнь здесь «идиллией» и по приезде говорит, что здесь лучше, чем за

границей. Но и в письме, и в финале рассказа он более восторгается за границей. В сцене отъезда: «сияющий, счастливый, он уселся поудобнее, сделал на прощанье плачущей матушке ручкой» [Чехов V: 142]. Однако, как нам кажется, в рассказе Чехова Родина – это не только Россия в целом, это еще и место, где герой родился, провел первые годы жизни. Таким пространством для него является Кочуевка, но даже в момент своеобразного признания Татьяне он думает о Петербурге, который, кстати, тоже связывается в русской культуре с «чужим», скорее иностранным, чем русским.

Наконец, в последних строках песни звучит идеализация прошлого, в которое лирический субъект хотел бы вернуться. Это с легкостью обнаруживается в процитированном фрагменте, где Гундасов размышляет о скоротечности жизни и призывает обитателей Кочуевки «спешить жить», а также в процитированном диалоге Гундасова с сестрой.

Другим важным обстоятельством при анализе функции этой цитаты является то, что это строка из песни, а в песне, как известно, помимо текста важную роль играет ее ритмико-мелодическая основа. Как отмечается в Приложении к факсимильному изданию книги «Песни и романсы А. Мерзлякова» (1988), «песня появилась в русском музыкальном быту ранее, чем был напечатан сам текст стихотворения». Таким образом, мелодия в русском сознании превалирует над текстом [Приложение: 54].

Песня «Среди долины ровныя» всегда исполнялась (и исполняется) в медленном темпе, интонационной ее структуре присуща протяжность. С нашей точки зрения, учет мелодического характера песни необходим при анализе функции цитаты в этом рассказе. Можно заметить, что интонационно-ритмическая структура песни перекликается с общим, весьма спокойным, однообразным, несколько вялым, без резких изменений, образом жизни обитателей Кочуевки. В этой связи, важно отметить, что песню эту поют исключительно жители имения, Гундасов не принимает в этом участия.

Таким образом, подтверждается наша мысль о том, что приводя цитату (которая одновременно является и заглавием песни), Чехов апеллирует к лирическому сюжету песни «Среди долины ровныя». После рассмотрения рассказа к этому можно добавить, что обращение к тексту-источнику как целому проявляется еще и в том, что Чехов учитывает его музыкальную составляющую.

В рассказе «Заказ», к которому мы обращались в связи с анализом цитат из романсов, находим еще одну цитату, где наиболее значимой оказывается именно подразумеваемая мелодия. Горе-писатель Павел Сергеевич приводит строки: «ай, жги говори!» – слова припева русской народной плясовой песни «Вдоль по улице молодчик идет» (1883). Обратимся к соответствующему фрагменту рассказа.

После того, как в своем святочном рассказе автор решает «убить» Винкеля, он смотрит в окно и восхищается погодой:

*– Да, хорошо бы теперь катнуть за город! – сказал он, опускаясь в кресло. – Погода – антик!*

*– Ну что ж? И поедем! – всполошилась жена. – Поедемте, господа!*

*– Э, да кой чёрт! Мне рассказ оканчивать нужно! Едва половину написал... А хорошо бы оно позвать парочку троек... ямичиков сейчас к чёрту, сесть на козлы, и – ай, жги говори! Ах, чёрт меня подери, залетные! Только сначала нужно дома малость за галстух перепустить <...> [Чехов V: 444].*

Необходимо напомнить, что источником этой цитаты является плясовая песня. Важно и то, что слова «ай жги, жги, жги, говори!» являются в ней рефреном, иными словами, здесь есть повторяющийся через определенные промежутки фрагмент текста, а значит, наиболее запоминающимся местом песни. Из контекста, в котором герой использует ее, а также учитывая ритмическую подвижность плясовой песни и желание героя «за галстух перепустить» мы понимаем, что цитата используется им как *метафора* удачного и веселого грядущего времяпровождения.

В рассказе «**Заблудшие**» (1885) для нас интерес представляют цитаты из цыганской песни и серенады, которые напевает подвыпивший главный герой Козьявкин во время ночного возвращения домой. Введение этих цитат, как нам кажется, сюжетно обусловлено. По словам самого героя, он начинает напевать, чтобы «посмешить» Верочку, свою молоденькую супругу.

Сперва в тексте появляются строки из популярной серенады К. Шиловского «Тигренок»: *«Месяц плывет по ночным небесам...»*. Плавная ритмико-мелодическая основа песни (она написана в мажоре) соответствует настроению и самочувствию героя. Текст серенады перекликается по содержанию с сюжетом рассказа и некоторыми репликами персонажа. Козьявкин, как и герой серенады, просит супругу выйти. Только в отличие от влюбленного героя серенады, Козьявкин лишь хочет, чтобы его впустили.

Задорная, подвижная цыганская песня «Ветерочек» также призвана подчеркнуть приподнятое настроение главного героя. Кроме того, строки *«ветерочек чуть-чуть дышит»*, которые приходят в голову главному герою соотносятся с изображаемой ситуацией: *«Жарко!»* - говорит Козьявкин, видимо, было безветренно.

Как мы видим, тексты песен могут содержать скрытые параллели к рассказу. Однако более существенной, как нам кажется, оказывается все же их (невьявленная в словесном тексте) музыкальная составляющая. Легкий и задорный характер этих мелодий лучше всяких слов позволяет передать общее настроение, как героя, так и рассказа. Как нам кажется, в данном случае Чехов, возможно, предвосхищает особенности жанра немое кино, когда из-за отсутствия вербально выраженной речи, замысел режиссера, в частности, реализуется с помощью музыки.

Итак, мы рассмотрели три случая неявного обращения Чехова к музыкальной основе произведения. В каждом неслышная в тексте мелодия коррелирует с общим настроением рассказа и/или героя, что, с нашей точки зрения, обеспечивает целостность восприятия текста и способствует созданию впечатления у читателя.

Как нам кажется, внимание Чехова одновременно к двум структурным рядам текста: словесному (чтение текста) и чувственному (зрительному или слуховому) имеет свои истоки в его раннем творчестве.

Как известно, А.П. Чехов начинал свой творческий путь в юмористических журналах («Свет и тени», «Будильник», «Осколки» и пр.). Особый интерес для нас представляет то, что они были иллюстрированными.

А. П. Чудаков, например, отмечает, что в самом начале 80-х гг. А. П. Чехов и его брат, художник Николай Павлович, были лично приглашены сотрудничать в «Осколках» Н.А. Лейкиным – редактором журнала [Чудаков 1987: 64]. Известно, что Николай некоторое время иллюстрировал некоторые рассказы Антона Павловича, а Антон Павлович был автором подписей к карикатурам и рисункам Николая (например, «Московская езда» 1883, «Раздумье» 1884 и др.).

Как отмечено в «Примечаниях» к восемнадцатому тому Полного собрания сочинений А.П. Чехова в восемнадцати томах, «творческое содружество» двух братьев началось еще в Таганроге, когда «Николай Чехов рисовал шаржи и карикатуры на присутствующих и общих знакомых, а Антон Чехов писал под ними меткие характеристики» [Чехов XVIII: 267].

В качестве дополнения отметим, что в иллюстрированных юмористических журналах Чехов сотрудничал и с другими художниками.

### 3. Цитаты, выражающие авторскую позицию

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению этой функции цитат, мы считаем необходимым сделать несколько замечаний.

В данном случае, мы рассматриваем автора (Чехова) как своего рода «конструктора», т. е. того, кто обеспечивает единство текста (на разных уровнях). Те цитаты, в которых так или иначе отражается авторский замысел, будут рассмотрены в рамках нижеследующего параграфа.

Стоит также обратить внимание на то, что цитаты, выполняющие такую функцию вовсе не обязательно должны вводиться автором. В этой связи, сначала мы рассмотрим те цитаты, которые принадлежат автору, а затем другие.

### 3.1. Цитата в заглавии и эпиграфе

Одним из разновидностей авторского цитирования может считаться цитата в заглавии. Этот тип представлен в рассказе «**Конь и трепетная лань**» (1885). Кратко остановимся на сюжете рассказа.

Перед нами история супругов Фибровых. Муж, Вася, каждый день является домой изрядно выпившим, чем доводит до отчаяния свою жену, Катюшу. Сам он обвиняет во всем свою должность, а себя считает лишь жертвой обстоятельств: «*я не хочу пить, да оно как-то само собой пьется. Должность такая анафемская*». Катюша читает ему мораль, и читатель узнает, что Вася – репортер, который «*такие пустяки пишет, что иной раз и читать совестно*». Пятидесяти рублей, которые он зарабатывает, супругам катастрофически не хватает для существования, у них от сырости умерло несколько детей и Катюша то и дело ходит по врачам. Оба персонажа имеют образование: герой – «*в университете кончил, по-французски говорит*», а героиня – «*в институте кончила, избалована*». Вася обещает жене, что все их беды закончатся, когда его пригласят вести отдел хроники в «Куриную слепоту», но Катюше слабо в это верится, потому что она это слышит уже третий год [Чехов IV: 97-99].

Выходом из ситуации героиня считает отъезд в Тулу, где ее дядя, Дмитрий Федорыч, подыскал бы ее мужу место «в банке или казенном учреждении». Вася находит жизнь в провинции, которую рисует ему жена, скучной. Однако после того, как «*с ним происходит казус, так знакомый по своим утренним посещениям пьющим людям*», он бледный и томный, с выражением омерзения и отчаяния на лице, «*словно сейчас только понял всю внешнюю неприглядность своего жить-бытья*», умоляет Катюшу написать дяде. Она обещает это сделать. Но, проснувшись, героиня видит, что Вася ушел на службу, а это значит, что вернется он опять поздно ночью в нетрезвом виде. Рассказ заканчивается словами Катюши: «*Незачем писать дяде!*» [Чехов IV: 98-100].

В поэме А.С. Пушкина «Полтава» (1828) слова «в одну телегу впрячь неможно// Коня и трепетную лань» [Пушкин: 216] возникают в мыслях Мазепы в ночь перед казнью отца Марии. Он осознает, что поступает с Марией подло, хотя она ради него порвала с родителями, опозорила себя.

Как отмечается в «Словаре крылатых выражений Пушкина» (СПб., 1999), этим противопоставлением Чехов шутливо-иронически указывает на «взаимоотношения супругов, не совместимых по интересам и образу жизни» [СКВ: 303]. Чехов выносит в заглавие только вторую часть высказывания Мазепы, вследствие чего его смысл меняется. Жизнь всё-таки «запрягает» героев «в одну телегу». Но в действительности герои уже свыклись со своей «упряжкой» и хотят освободиться только по привычке. Герои рассказа не такие уж разные: им обоим присуще бездействие.

Для интерпретации смысла заглавия необходимо обратиться к финалам двух произведений.

В финале поэмы Пушкина говорится, что через сто лет в народной памяти сохранился только подвиг Петра, и ничто не будет напоминать об истории Марии и

Мазепы. С нашей точки зрения, Чехов также хотел продемонстрировать, что серая, погрязшая в пошлости жизнь супругов пройдет столь же быстро и бесследно. Таким образом, обращение Чехова к поэме не ограничивается приведенной цитатой.

Итак, в рассказе «Конь и трепетная лань» наблюдаем мотивные и тематические параллели с текстом поэмы. Однако следует сделать оговорку, что цитата, вынесенная в заглавие, функционально более значима для понимания произведения, чем в ранее рассмотренных случаях, где цитирование было частью повествования. Это связано как с типом цитирующего лица – автором, так и с функцией заглавия – пояснение основной идеи произведения.

Другим ярким примером цитаты, служащей осуществлению авторского замысла является **эпиграф**. Мы обнаружили четыре рассказа 1886 года с таким типом цитации: «Открытие», «Тоска», «Отрава», «На пути». Остановимся на каждом из этих рассказов более подробно.

Эпиграфом к рассказу «**Открытие**» служат две первые строки из басни И.А. Крылова «Петух и жемчужное зерно» (1809). В данном случае сюжет басни полностью соотносится с сюжетом рассказа (в отличие, например, от рассказа «Гость»). Главный герой, Бахромкин, в свои 52 года открыл у себя талант к рисованию, но не найдя в этом занятии практической выгоды, отказался от него. Как мы помним, петух у Крылова, найдя Жемчужное зерно, говорит, что охотно променял бы его на Ячменное: «оно не столь хоть видно, да сытно» [Крылов: 502].

Мораль басни Крылова «Невежи судят точно так: / В чем толку не поймут, то всё у них пустяк», соотносясь с событийным рядом рассказа, наталкивает на мысль, что, с точки зрения Чехова, люди творческие стоят вне обычного порядка («невежи» встречаются в жизни гораздо чаще).

По мнению Г.А. Бялого, героям «из обычной среды», чья жизнь погрязла в пошлости, Чехов противопоставляет детей, больных, людей из народа, скитальцев, мечтателей, а также артистов. Все эти персонажи не утратили способности удивляться, мечтать, видеть красоту вокруг себя. Они, с точки зрения исследователя, стоят вне привычных жизненных правил [Бялый: 26-27]. Таким образом, именно эти герои, по мнению ученого, становятся у Чехова носителями этической нормы. Эти персонажи противопоставляются у Чехова персонажам-мещанам. По мнению З. Г. Минц, мещанин у Чехова – «категория <...> культурно-психологическая». «Мещанин – человек недалекий, наделенный душевным рабством, объединяющий в себе противоположные качества: “хозяина” и “раба”» [Минц 1997: 49].

По представлениям Бахромкина, художники (в широком смысле) «стоят вне всяких рангов и капитулов» да и судить их могут *«только избранные»*; у них «вольная жизнь, не будничная». Однако герой заблуждается – жизнь настоящего художника не так безмятежна. Чехов знал об этом по собственному опыту, поэтому в этом фрагменте рассказа он явно иронизирует над героем: *«Как я широко не шагай по службе, на какие ступени не взбирайся, а имя мое не пойдет дальше муравейника...»*, - рассуждает он, - *У них же совсем другое... Поэт или художник спит или пьянствует себе безмятежно, а в это время незаметно для него в городах и весях зубрят его стихи или рассматривают картинки...»*. Герой считает, что считает, что все материальное имеет преходящий характер, а *«Фидия и Гомера всегда будут помнить»*. Однако все эти важные для самого Чехова мысли Бахромкин считает не существенными: *«Там, где-то в толпе, имя поэта или художника пользуется почетом, но от этого почета ему ни тепло, ни холодно: швейцар не вежливее, прислуга не ласковее, домочадцы не снисходительнее...»*. Для Бахромкина, комфорт, равно как трепет прислуги и домочадцев настолько необходимы, что ради этого (даже не попробовав стать

настоящим художником!) он отрекается от своего таланта: «ну его к черту! <...> Хорошо, что я... в молодости не тово... не открыл...» [Чехов IV: 323-324].

Цитируя начальные строки басни Чехов апеллирует и к ее сюжету, и к ее морали (как жанровой особенности). Подчеркивается не только сходство в поведении и миропонимании двух персонажей, но и указывается на типичность подобных героев.

Иными словами, отсылая к тексту басни Крылова, эпиграф не только содержит характеристику героя, но и является указанием на идейный замысел рассказа.

Следующий рассказ, «Тоска», открывается эпиграфом, в котором цитируется первая строка из духовного стиха «Плач Иосифа и быль»:

«Кому повем печаль мою,  
Кого призову к рыданию?  
Токмо тебе, владыко мой,

Известна печаль моя» [Чехов1976: 514].

Сюжет духовного стиха восходит к Ветхому завету. Хотя сюжет рассказа Чехова не соотносится непосредственно с событийной канвой духовного стиха, в двух произведениях все же обнаруживаются некоторые параллели. Обратимся к сюжету рассказа.

У главного героя, извозчика Иона Потапова, случилось большое горе – умер сын. Он, разумеется, тяжело переживает эту трагедию, подобно Иякову, отцу Иосифа, в духовном стихе, говорит, что дети не должны умирать раньше отцов: «Сын-то вот помер, а я жив... Чудное дело, смерть дверью обозналась... Заместо того, чтоб ко мне идтить, она к сыну...» [Чехов IV: 329]. Однако тоска Ионы усугубляется ещё и тем, что он ни с кем не может ею поделиться: никому нет дела до душевных переживаний другого человека. Иона же нуждается в простом человеческом участии. Злая ирония заключается в том, что Иона, в конце концов, делится горем со своей лошадью.

О назначении эпиграфа в данном рассказе писал В. Л. Теуш в одном из своих «Этюд о мастерстве Чехова» (1990), - «Поток любви (“Тоска”)». Обратим внимание, в частности, на слова исследователя о том, что Чехов, «выполняя свой долг интеллигента», склоняется к одному из «малых сих», Ионе, с великой любовью. «Он следит за этим человеком, сливается с ним, <...> берет его живого, в свой духовный мир, где <...> изучает его, сочувствует ему, выслушивает его, наконец, любит и согревает его». Именно этим, с точки зрения исследователя, объясняется то, что Чехов не может рассказать о тоске Ионы «с аффектацией, сентиментальными словами», ведь он стал как бы частью его, а о себе «совестно говорить чувствительно» [Чеховиана: 194]. В этом, как мы можем заключить, слышится призыв Чехова не быть глухими к «ближнему» (в библейском понимании слова).

Об идейном замысле и поэтике рассказа «Тоска» писала и З. Г. Минц. Она, в частности отмечала, что «эпиграф воспринимается как заявка на две основные темы рассказа – тему “коммуникации” и тему “горя”».

З. Г. Минц говорит об амбивалентной тональности рассказа. Иона, с ее точки зрения, не является в полной мере трагическим персонажем: отчасти он заслуживает сострадания, но отчасти он комичен. Эта комичность выражается в том, что иногда автор иронически отстраняется от героя: например, сравнивает его с привидением или говорит, что его лошадь похожа на «копеечную пряничную лошадку». З.Г. Минц обращает внимание и на такую деталь в тексте: «Иона кривит улыбкой рот», однако по ее мнению, в этом проявляется «смех человека, получившего подзатыльник» [Минц 1997: 54-55].

Как нам кажется, религиозная направленность стиха призывает читателя выйти за пределы повседневной жизни и обратиться к экзистенциальным вопросам человеческого бытия. В духовном стихе говорится о том, что только Богу известны все

страдания человека. Чехов же оставляет только первую строку, тем самым задавая вопрос: кому открыть глубины своей души? или даже: кто готов все выслушать? В финале рассказа дается ответ на этот вопрос: слушателем оказывается неразумное существо – лошадь. Это выглядит столь парадоксально и нелепо, что, кажется, должно вызывать у читателя смех, но, тем не менее, этого не происходит.

В этом рассказе Чехов изображает трагедию человеческих взаимоотношений в современном обществе, ключом к которой во многом оказывается именно заданный в эпиграфе вопрос, звучащий после прочтения текста как риторический.

Таким образом, именно в эпиграфе задается настроение печали, грусти, характеризующее рассказ.

Следующим интересующим нас рассказом является «Отравля». В качестве эпиграфа Чехов приводит первую строку из русского либретто к опере Ш. Гуно «Фауст»: «На земле весь род людской... и т. д.» (русский текст П.И. Калашникова). Приведем текст целиком:

На земле весь род людской  
Чтит один **кумир священный**,  
Он царит над всей вселенной,  
**Тот кумир— телец златой!**

В умилении сердечном  
Прославляя **истукан**  
Люди разных каст и стран  
Пляшут в круге бесконечном  
Окружая пьедестал,  
Окружая пьедестал!

**Сатана** там правит бал,  
Там правит бал!  
**Сатана** там правит бал,  
Там правит бал!

Этот идол **золотой**  
Волю неба презирает,  
Насмехаясь изменяет  
Он небес закон святой!

В угожденье **богу злата**  
Край на край встаёт войной;  
И людская кровь рекой  
По клинку течёт булата!

Люди гибнут **за металл**,  
Люди гибнут **за металл!**

**Сатана** там правит бал!,  
Там правит бал!  
**Сатана** там правит бал!,  
Там правит бал!  
**Сатана** там правит бал!,  
Там правит бал!

Здесь речь, главным образом, идет о безграничной власти денег над людьми. В рассказе Чехова повествуется о том же.

Перед нами история о том, как деньги «отравляют» семейное счастье Петра Лысова и, главное, его невесты – Любочки. Мы не будем подробно останавливаться на сюжете рассказа, отметим только, что между рассказом и либретто есть параллели.

В тексте арии Мефистофеля рядом с мотивом «золота» наблюдаем образ сатаны как персонификации зла. В рассказе этот образ также появляется там, где заходит речь о любочкином приданом. Слово «черт» встречается сначала в речи повествователя: «*Черту, конечно, такая идеальность не понравилась*», накануне свадьбы «*черт зачертил*» [Чехов V: 7]. После свадьбы героев (=после получения исполнительного листа) слово «черт» проникает и в лексику Лысова, употребление этого слова у него довольно частотно:

*– Знаешь что, Люба? Не лучше ли нам подождать покупать пианино? А, как ты думаешь? Давай-ка мы сначала мебель купим! За четыреста рублей отличную меблировку можно завести! Так разукрасим комнаты, что чертям тошно будет! В ту комнату мы поставим диван и кресла с шёлковой, знаешь, обивкой... Перед диваном, конечно, круглый стол с какой-нибудь этаккой, чёрт ее побери, заковыристой лампой... Здесь вот мы поставим мраморный ручкойник. Ву компрене? Ха-ха...В этот промежуток мы втиснем гардероб или комод с туалетом... То есть, чёрт знает как хорошо всё это выйдет! <...> Завтра же пойду к этому доктору! Только бы мне застать его, чёрта...* [Чехов V: 8].

Таким образом, как и в тексте арии, в рассказе мотив денег сплетается с образом черта (зла).

В этом рассказе цитата очевиднее, чем в предыдущих двух случаях, отсылает к тексту-источнику как целому. Прежде всего, конечно, тематически. Однако важным оказывается и объем цитаты. Если в предыдущих двух рассказах даже в приведенных строках из стихотворений можно было вычленить значимый для рассказа смысл, то в рассказе «Отрава» строка «На земле весь род людской...» является явным указанием на исходный текст как целое, потому что в представленном виде из нее мало что можно вычитать.

Функция эпиграфа в четвертом из выделенных нами рассказов, «На пути» представляет, с нашей точки зрения, наибольший интерес для анализа.

Рассказ открывается эпиграфом, представленным двумя первыми строками из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Утес» (1841):

Ночевала тучка золотая  
На груди утеса-великана... [Лермонтов: 192]

Лирический сюжет стихотворения находит соответствие в фабуле чеховского произведения, которая реализуется в ночном диалоге двух никогда не встречавшихся и вынужденных ночевать вместе в помещении трактира персонажей: уже зрелого человека – Лихарева и юной барышни – Иловойской. Оба героя оказались в «проезжающей» (так сам содержатель называет комнату трактира, предназначенную «исключительно для проезжих») из-за непогоды, которая мешала им продолжать путь. Утром они расстаются.

Образ главного героя, Григория Петровича Лихарева, связывается в рассказе с темой «веры». В центре рассказа – пространственный монолог главного героя о влиянии веры на его жизнь и судьбу, который он произносит вскоре после своего знакомства с Иловойской. Этот монолог можно разделить на три смысловые части:

1. Сначала герой рассказывает о том, что такое вера вообще: «*Я так понимаю, что вера есть способность духа. Она всё равно что талант: с нею надо родиться*»;

2. Затем он объясняет, чем является вера для русского человека: «*Эта способность присуща русским людям в высочайшей степени. Русская жизнь <...> неверия или отрицания <...> еще, ежели желаете знать, и не нюхала. Если русский человек не верит в бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое*» [Чехов V: 468];

3. Наконец, самую большую часть занимает повествование Лихарева о его личной вере, а точнее «верах». «*В мою душу природа вложила необыкновенную способность верить*», - так начинает Лихарев свое повествование. Эта способность у

него открылась еще в детстве, когда он уверовал, что «главное в жизни суп». Верил в леших и домовых, о которых слышал в сказках. Когда он подросток, новые верования проникали в его сознание из прочитанных им самим книг: «*Я и в Америку бегал, и в разбойники уходил, и в монастырь просился, и мальчишек нанимал, чтоб они меня мучили за Христа*» [Чехов V: 469].

Своеобразным переломом в миропонимании Лихарева можно считать его поступление в гимназию. До этого момента он был человеком, способным искренне верить во что-либо, а теперь он стал постепенно утрачивать эту способность. Возможно, это было связано с тем, что в гимназический период произошло столкновение привычного для него христианского миропонимания с естественнонаучным: «*Всё у меня полетело кувыркком: и Навин, остановивший солнце, и мать, во имя пророка Илии отрицавшая громоотводы, и отец, равнодушный к истинам, которые я узнал*». Место христианской веры заняла вера во «*всякие истины вроде того, что земля ходит вокруг солнца, или что белый цвет не белый, а состоит из семи цветов*» [Чехов V: 470].

«Мужественные увлечения» начались у него с университета, где он стал «рабом наук». Затем был период увлечения социальными течениями.

Важно отметить, что, чем взрослее и просвещеннее герой становился, тем менее искренней становилась каждая из его «вер», приобретая характер простого, мимолетного увлечения. Доказательством этой мысли в тексте может послужить, например, использование Чеховым развернутых синтаксических конструкций и более подробная характеристика более ранних «вер» героя и уменьшение количества таких подробностей при характеристике более поздних его увлечений. Затем они и вовсе даются в одном предложении как набор однородных членов предложения:

*Я ударился в нигилизм с его прокламациями <...>. Ходил я в народ, служил на фабриках, в смазчиках, бурлаках. Потом, когда, шатаясь по Руси, я понюхал русскую жизнь, я обратился в горячего поклонника этой жизни. Я любил русский народ до страдания, любил и веровал в его бога, в язык, творчество... <...> В свое время был я славянофилом <...> и украинофилом, и археологом, и собирателем образцов народного творчества...* [Чехов V: 470].

«*Последней моей верой было непротивление злу*», - подытоживает свои воспоминания Лихарев [там же].

Особенное внимание Лихарев обращает на то, что вера его всегда была «деятельная, не мертвая» [Чехов V: 469]. На основании его рассказа мы можем сделать вывод, что его вера каждый раз доходила у него до фанатизма: суп он ел «*до отвращения и обморока*», травил на чердаке домового сулемой, «*нанимал мальчишек*», чтобы они его мучили. Те примеры, которые он приводит в доказательство собственной «деятельной» веры, показывают, что фанатизм героя проявлялся и в навязывании своей «веры» другим: «*Ежели я в Америку убегал, то не один, а совращал с собой еще кого-нибудь, такого же дурака, как я*», «*проповедовал свои истины*» домашним; «*надоедал Аксакову письмами*» [Чехов V: 470]. Лихарев *говорит*, что вера у него «деятельная», но все его быстро проходившие увлечения не просто не приносили пользы – они вредили как окружающим, так и самому Лихареву.

Очередная вера Лихарева рождается в рассказе прямо на глазах у читателя. С нашей точки зрения, автор прямо показывает здесь читателю, что такое типичная для героя «вера». Повествуя Иловойской о своей нелегкой судьбе, о том, сколько боли он из-за своих «верований» причинил себе и окружающим, как из-за них же погубил свою жену, он вдруг переключился на то, какое в настоящее время существует отношение к женщинам в обществе.

Начало зарождения новой мысли, которая через несколько мгновений превратится в его новую веру, фиксируется в словах повествователя: «*Лицо Лихарева*

потемнело», за ней следуют слова, в которых, как нам кажется, звучит декларация этой зарождающейся «веры», а именно: *«женщина всегда была и будет рабой мужчины, она нежный, мягкий воск, из которого мужчина всегда лепил всё, что ему угодно»*, где особенно важна вторая часть высказывания. Слова повествователя «Лихарев вскочил и заходил по комнате» как бы свидетельствуют о закреплении этой «веры» в его сознании, ведь после этого он произносит страстный монолог, в котором он восхищается женщинами [Чехов V: 472].

Монолог героя производит большое впечатление на слушательницу:

*Иловайская медленно поднялась, сделала шаг к Лихареву и впила глазами в его лицо». Героиня поняла, что женщины стали «предметом его нового увлечения или, как сам он говорил, новой веры!»*

Важно отметить, что ночной диалог персонажей начинается в канун Рождества и заканчивается, когда звонят к заутрене, что вполне отвечает жанровым особенностям святочного рассказа. Рождение новой «веры» Лихарева, таким образом, совпадает с Рождеством Христовым, которое отождествляется с рождением новой христианской веры.

Однако, когда наступает утро, выявляется истинная суть очередного увлечения Лихарева. Иловайская видит, как у человека, чей ночной плач был для нее *«такой сладкой, человеческой музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала»*, с утра резко меняется настроение [Чехов V: 475]. У нее все еще сохранялась уверенность, что его «вера» истинная, поэтому его желание ехать в шахты казалось ей абсурдом, а его веселое настроение наводило на нее печаль, потому что *«невесело слушать, когда балагурят несчастные или умирающие»* [Чехов V: 477]. Отъездом Иловайской рассказ заканчивается. Очередная «вера» Лихарева, соотносимая с чудесным рождением Иисуса Христа, оказывается такой же, как и все прежние. Чуда не происходит, что нарушает требование святочного рассказа как жанра.

В финальной сцене герой прямо сравнивается с «утесом», что, конечно, отсылает нас к эпиграфу. В стихотворении Лермонтова чеховскому герою в полной мере соответствует образ «утеса-великана». Помимо прямого сравнения, в тексте говорится, что Лихарев был человеком «громادного роста» с большой бородой, «и нос, и щеки, и брови, все черты, каждая в отдельности, были грубы и тяжелы». О себе он говорил: «мне теперь 42 года, старость на носу», слово «старость» появляется и в финале, когда уехала Иловайская [Чехов V: 462, 465, 477]. Близкие по семантике лексемы встречаем в стихотворении Лермонтова: «утес-великан», «старый», «морщина».

Роль «тучки золотой» в рассказе отведена Марье Михайловне Иловайской, его молоденькой собеседнице – худенькой брюнетке, лет двадцати (хотя в описании ее внешности все противоречит внешнему сходству двух героинь). Только одна деталь обнаруживает известную аналогию с лермонтовским образом – обилие кружев на платье Иловайской.

В стихотворении Лермонтова симпатию и сочувствие читателя вызывает скорее утес, чем тучка. Вся образная структура стихотворения указывает на его тяжелую долю, одиночество, однако его положение – не его выбор, он не может ничего изменить. Виновником же несчастий Лихарева является только он сам, но винит он в этом свой «талант духа».

Вероятно, лермонтовские образы нужны были Чехову для того, чтобы указать на некоторые глубинные свойства своих героев, в частности, на статичность, внутреннюю *неподвижность* Лихарева и динамичность, внутреннюю *подвижность* Иловайской. Попробуем выяснить, в чем они проявляются.

В рассказе рядом со словом вера (или увлечение) появляются слова *истина, правда*. Впервые эти слова звучат, когда он говорит о своей учебе (сначала в гимназии, затем в университете).

Лихарев всю жизнь увлекается то одним, то другим учением, в надежде, что одна из его «вер» приведет его к конечной правде (догме), основной смысл которой он не может, да и не стремится сформулировать. И хотя герой говорит, что каждой из своих многочисленных «вер» он отдавался без остатка и каждая из них «гнула его в дугу», «рвала на части его тело» [Чехов V: 470-471], в его рассказе мы не находим этому подтверждения. Напротив, каждая из «вер» Лихарева привлекали его оригинальностью и новизной собственных ощущений. Это видно, например, когда герой характеризует университетский период своей жизни:

*Когда вы принимаетесь изучать какую-нибудь науку, то вас прежде всего поражает ее **начало**. Я вам скажу, нет ничего увлекательнее и грандиознее, ничто так не ошеломляет и не захватывает человеческого духа, как **начало** какой-нибудь науки. С **первых** же пяти-шести лекций вас уже окрыляют самые яркие надежды, вы уже кажетесь себе хозяином **истины**. И я отдался наукам беззаветно, страстно, как любимой женщине [Чехов V: 469].*

З. Г. Минц в своем спецкурсе посвященном творчеству Чехова, отмечала, что для писателя поведение (иначе – поступки) его героев гораздо важнее «настроения» [Минц 1997: 50].

Герой настолько поглощен своими бесконечными увлечениями ради увлечений, что уже забыл подлинные человеческие ценности (как, например, забота о близких). Эта внутренняя «окаменелость» Лихарева, неподвижность его *нравственной* жизни, как нам кажется, и легла в основу сравнения героя с утесом (=камнем). Кроме того, если рассматривать оппозицию «настроение» – «поступки», на важность которой для Чехова указывала З. Г. Минц, то у Лихарева кроме собственно быстро проходящего увлечения ничего нет. А его «деятельная» вера, как уже было нами отмечено, являлась скорее разрушительной, чем созидательной. То, что герой не совершает (этических) поступков опять-таки позволяет соотнести его лермонтовским утесом, который физически не способен на какое-либо действие (являясь «неживой природой»).

Как нам кажется, связь Иловайской и лермонтовской «тучки» заключается в идее подвижности, в противовес «окаменелости» утеса. Лихарев эгоистичен и поэтому он как бы «застыл» в своей нравственной жизни. «Подвижность» Иловайской заключается в том, что она способна на альтруистические поступки (т.е. живет, в первую очередь, не для себя, а для своих близких), может сочувствовать (подвижность внутренняя). Так, например, в ответ на вопрос Лихарева она говорит, что ради любимого готова идти и «на северный полюс», когда ночью слышит плач отца и дочери, плачет вместе с ними. В начале рассказа она помогает успокоить дочь Лихарева, а в финале хочет оставить ему денег. Ее отец и брат без нее «останутся без разговенья», поэтому ей незачем оставаться в комнате трактира. Симпатии автора в рассказе, скорее, на стороне Иловайской – женского персонажа.

Таким образом, тема веры (в основе которой лежит противопоставление слово – дело) в данном рассказе рассматривается Чеховым еще и в гендерном аспекте, что вновь отсылает нас к эпиграфу: сюжет стихотворения Лермонтова так же строится на противопоставлении мужского (неподвижного) и женского (подвижного) персонажей.

Основную группу неверующих людей в рассказе составляют образованные мужчины: Лихарев, отец и брат Иловайской, а также «знаменитые писатели, ученые, вообще умные люди» [Чехов V: 468]. «Способность духа» русских женщин представлена как особый феномен и в повествовании Лихарева, и в повествовательном пространстве рассказа. Женщины не придаются умозрительным рассуждениям о сути веры или смысле жизни, у них на первом месте дело, а не слово. Ради близкого человека женщина готова принести себя в жертву, «не рассуждая», как верно отмечает Лихарев. И хотя в рассказе о христианской вере русских женщин говорится довольно поверхностно (мы, например, знаем, что у Лихарева верующая мать), мы видим, что

именно они, женщины, следуют христианской этике, даже не задаваясь вопросом, есть Бог или нет.

Многие исследователи указывали на характерную для творчества Чехова неоднозначность. Так, например, А.П.Чудаков писал: «Для мира Чехова чрезвычайно характерна идея, не разрешенная и не разрешимая в рамках произведения, а лишь поставленная в нем» [Чудаков 1971: 248]. О том, что в задачу художника входит только «постановка вопроса», а не его решение, сам Чехов писал Суворину [П III: 45]. Соглашаясь с этой точкой зрения, считаем необходимым обратиться к финальной сцене рассказа:

*Сумела ли в самом деле его чуткая душа прочесть этот взгляд или, быть может, его обмануло воображение, но ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных итриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолие и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая. Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его всё еще искали чего-то в облаках снега [Чехов V: 477].*

Для нас особый интерес представляют слова: «*быть может, его обмануло воображение*» и «*ему вдруг стало казаться*». Глагол «казаться» передает семантику относительности не только явлений, но и мнений.

Г.А. Бялый указывал на характерную особенность стиля Чехова, а именно введение «кажущихся» деталей. «Для понимания души человека, - отмечает Г. Бялый, - важно не только то, что может быть высказано словами, а и то, что только чувствуется и кажется, - не только мысли, но и смутные ощущения, предтечи мыслей <...>». Когда героям «думается», «кажется», по мнению Бялого, они сближаются с автором [Бялый: 61-62]. На то, что у Чехова внутренний мир героя изображается, начиная с уровня ощущений и восприятий персонажа, указывала и З. Г. Минц в своем спецкурсе, посвященном творчеству Чехова. Введение этих деталей в финале рассказа может быть указанием на то, что герой приблизился к пониманию чего-то важного, до этого от него скрытого.

Некий сдвиг в сознании Лихарева свидетельствует о том, что Иловойской все же удалось, выражаясь словами из стихотворения Лермонтова, оставить «влажный след в морщине старого утеса». Прислушается ли он к своим ощущениям? Куда поедет Лихарев из трактира: в шахты или...? На эти вопросы Чехов ответа не дает, оставляя своего героя «на пути».

Как нами уже было отмечено, в рамках данного святочного рассказа чудесного перерождения Лихарева не происходит, но оно возможно за его пределами. Финал рассказа, в таком случае, может считаться открытым.

В процитированном отрывке из рассказа, как мы видим, отдельная лексема (утес) из эпиграфа проникает в речь повествователя. Это указывает на связь лермонтовского утеса и Лихарева, который с ним сравнивается. В чем именно заключается эта связь, мы и постарались показать.

Стихотворение Лермонтова можно рассматривать как свернутый сюжет рассказа «На пути», однако после прочтения цитата переосмысливается читателем. С нашей точки зрения, Чехов не случайно выносит в эпиграф только первые две строки из стихотворения – именно они в полной мере соответствуют сюжету рассказа, кроме того, в них идет речь о двух лирических персонажах стихотворения, что, как мы показали выше, существенно для рассказа Чехова. Остальная часть стихотворения служит контрастом к рассказу. Вспомним, что настроение чеховских героев является полной противоположностью характеристике лермонтовских персонажей: приподнятое настроение присуще утром Лихареву, а вовсе не Иловойской, которая уезжает в подавленном состоянии.

Как мы видим, для Чехова важным оказывается текст стихотворения в полном его объеме. Существенными оказываются сюжетные, а также образные переключки и, что важнее, расхождения двух текстов. Лермонтовская цитата в эпиграфе, таким образом, помогает приблизиться к пониманию характеристики персонажей и служит выражению авторской позиции.

После рассмотрения рассказов, где цитирование осуществляется автором, считаем необходимым сделать некоторое обобщение.

Все цитаты в рассмотренных рассказах Чехова в той или иной степени дают ключ к прочтению произведения. Это означает, что их функция соотносится с основной функцией как эпиграфа, так и заглавия. Любопытно отметить, что в рассказах «Отрава» и «На пути» (они были написаны позднее, чем «Открытие» и «Тоска») отдельные лексемы из цитируемого произведения или их варианты (интерпретации) проникают в чеховский текст, что, как нам кажется, является очевидным указанием на связь рассказов с текстами – источниками цитат.

### *3.2. Цитата как указание на основную идею произведения*

Выше мы рассмотрели ряд случаев, когда авторская позиция реализуется в цитатах, вводимых самим Чеховым. Однако в двух поздних рассказах Чехова рассматриваемого нами периода цитаты, выполняющие эту функцию, вводятся персонажами. Рассмотрим эти случаи.

В повести «**Огни**» (1888) инженер Ананьев рассказывает своему новому знакомому, которым является рассказчик, и студенту Штенбергу, своему помощнику, историю из своего прошлого, которая, по его словам, изменила его жизнь.

Начинает он свой рассказ с того, что, когда он после семилетней отлучки вернулся в родные места, все казалось ему чужим и наводило грусть. «Вы знаете, - говорил он своим слушателям, - когда грустно настроенный человек остается один на один с морем или вообще с ландшафтом, который кажется ему грандиозным, то почему-то к его грусти всегда примешивается уверенность, что он проживет и погибнет в неизвестности, и он рефлексивно хватается за карандаш и спешит записать на чем попало свое имя» [Чехов VII: 113]. Вспоминая один из укромных уголков, где он любил находиться, он отмечает, что там многие оставляли автографы, кто-то даже написал: «На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн». Как нам кажется, эта цитата из вступления к «Медному всаднику» (1833) А. С. Пушкина приводится в тексте не только потому что, по словам Николая Анастасьевича, ее оставил какой-то местный мечтатель, но еще и потому, что она подтверждает мысль инженера Ананьева о влиянии стихии на человеческий разум. Так, в поэме Пушкина мысли Петра на берегу Финского залива сподвигли его наперекор стихии заложить здесь город, который, увековечил его имя, подобно тому, как надпись в рассказе Ананьева увековечила писавшего.

З.Г. Минц отмечала, что «к 1889 году у Чехова формируется другой взгляд на себя, и на человека вообще, у него возникает потребность “общей идеи”» (60). Приведенные строки, «стоял он, дум великих полн», могут служить выражению мысли о необходимости поиска руководящей идеи в жизни. Параллели с «Медным всадником», таким образом, указывают на центральные проблемы повести: каков смысл жизни, какова ее цель и т.п.

Последним, интересующим нас произведением рассматриваемого периода, является повесть А. П. Чехова «**Скучная история**» (1889), в которой мы находим две прямых стихотворных цитаты.

Сидя за пасьянсом и вином у Кати, Михаил Федорович, филолог, говорит Николаю Степановичу о том, что наука отживает свой век и что молодежь нынче не

умеет ни работать, ни мыслить. Свою точку зрения он подкрепляет цитатой из стихотворения «Дума» (1838) М. Ю. Лермонтова: «Печально я гляжу на наше поколение». С одной стороны, мысль Михаила Федоровича исчерпывается этой строкой, он не апеллирует ко всему стихотворению. Однако, с нашей точки зрения, оно тематически близко повести и даже могло бы послужить ей эпитафией. Приведем несколько строк из стихотворения:

Печально я гляжу на наше поколение!  
Его грядущее — иль пусто, иль темно,  
Меж тем, под бременем познания и сомнения,  
В бездействии состарится оно.

Ср. также:

И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели  
<...>  
И к гробу мы спешим без счастья и без славы,  
Глядя насмешливо назад [Лермонтов: 84]

Как нам кажется, строка: «И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели» в еще большей степени, чем цитата из «Медного всадника» в повести «Огни» (1888) является указанием на главную тему произведения – отсутствие руководящей идеи в жизни людей.

В другом месте повести профессор в беседе с поклонником его дочери Лизы, Гнеккером, сам не понимая почему, произносит слова из басни И.А. Крылова «Орел и куры» (1808). Себя он совершенно отчетливо ассоциирует с орлом, а Гнеккера - с курицей.

В этих двух повестях Чехов снова апеллирует к тексту-источнику как сюжетно-композиционному целому. В цитатах звучит указание на магистральную (или одну из основных) тему произведения, причем в более поздней «Скучной истории» это указание намного отчетливее и однозначнее, чем в «Огнях».

Сопоставив две группы цитат, которые служат выражению авторской позиции, мы выяснили, что цитаты в речи автора оказываются наиболее функциональными. Кроме того, как мы видим, в более поздних сочинениях Чехова («Огни», «Скучная история») диапазон функций цитат сильно сузился.

## Заключение

В задачу настоящей работы входило рассмотрение функций прямых цитат из произведений русских поэтов в прозе А.П. Чехова 1885 – 1889 гг.

Мы уже отмечали, что этот период в творчестве Чехова носит переходный характер. Как нам удалось выяснить, изменения происходили и в области цитации. Эти изменения касались, главным образом, количественного соотношения цитат в произведениях Чехова разных лет и их функциональной нагрузки. Количественное соотношение выражается в том, что начиная с 1888 года, прямых цитат в произведениях Чехова становится гораздо меньше. Это объясняется, с одной стороны, уменьшением общего количества произведений, а с другой стороны, тем, что Чехов отходит от поэтики языковых клише. Перейдем к обобщающей характеристике рассмотренных нами функций цитирования.

Еще раз отметим, что в основе нашего анализа функций цитат в прозе Чехова 1885-1889 гг. стоял вопрос о том, отсылают ли цитаты к тексту-источнику как целому или же отсылка к тексту носит менее детализированный характер.

Как мы показали в первой главе, цитаты в рассмотренной группе рассказов представляли собой клише или отсылали к тексту без детализации его конкретной сюжетно-композиционной структуры. Поэтому диапазон их функций был довольно узок.

В целом ряде чеховских произведений цитаты были представлены крылатыми выражениями. Как нам удалось выяснить, в основном, они содержали в себе указания на характеристику персонажа. Каждый раз такие цитаты встречались в речи главного героя и, как правило, характеризовали его самого, хотя нами были отмечены случаи, когда с их помощью главный герой характеризовал другого персонажа («Один из многих», «Княгиня»).

Метонимическая характеристика персонажей, как было продемонстрировано, связана с определенным типом цитат, восходящих к текстам русских романсов.

Отдельную группу составили тексты, в которых функции цитат были связаны с композиционной структурой рассказов, входили в тот или иной словесно-ассоциативный ряд персонажа или характеризовали локальную сюжетную ситуацию.

Во второй главе было продемонстрировано, что в целом ряде рассказов семантические возможности цитат расширяются, отсылая к тексту-источнику как целому.

В этой группе чеховских текстов существенную роль играли сюжетные, мотивные и/или тематические переключки с цитируемым произведением. Они могли являться не только указанием на сходство двух текстов, но и на их коренное различие. Они могли содержать указания на скрытую характеристику главного героя, создавать настроение рассказа. Как мы убедились, мотивные переключки в рассказе могли быть ориентированы не только на исходное произведение, но и на его музыкальную основу.

Как мы показали, особой разновидностью цитаты является такой фрагмент исходного текста, который служит раскрытию общего замысла произведения, являясь ключом к его прочтению. Самую богатую функциями группу цитат составляют такие, которые характеризуют позицию *автора*. Это трансформированная цитата в заглавии и четыре случая цитирования в эпиграфах.

Цитаты из более поздних произведений («Огни», «Скучная история»), выражающие авторскую позицию, но вводимые персонажами, представляют самую бедную в функциональном плане группу цитат. Это означает, что цитаты перестают быть полифункциональными. Ограничение введения этих цитат в чеховский текст

делает их более однозначными, и приближает читателя к пониманию основной идеи произведения.

Как нам кажется, начавшееся в 1887 году и продолжившееся в 1888-1889 гг. уменьшение количества прямых цитат могло быть связано с началом перелома в творческом сознании писателя. Как отмечал А.П. Чудаков, перед Чеховым встал вопрос, «как писать дальше». Время экспериментаторства подходит к концу, и писатель включает в текст только идейно значимые цитаты.

Нам удалось выяснить, что некоторые цитаты используются Чеховым многократно (см. Приложение), причем иногда в сходных сюжетных ситуациях. Мы пришли к выводу, что это указывает на некоторую сюжетно-тематическую близость двух (или более) произведений. Так, в двух тематически близких рассказах «В вагоне» и «Пассажир 1-го класса» используется одна и та же цитата из стихотворения А.С. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом». Цитата из романа на стихи В. Красова «Я вновь пред тобою...» используется сразу в трех рассказах («Мои жены», «Тряпка» и «Один из многих»). Эта цитата употребляется в похожих ситуациях и связывается, как было продемонстрировано, с мотивом муки, а в рассказах «Мои жены» и «Один из многих» еще и с мотивом насильственной смерти (убийства/самоубийства).

В заключение нам хотелось бы обратить внимание еще и на то, что многие чеховские цитаты служат созданию комического эффекта. Комический эффект, как сопутствующая функция некоторых цитат, является частным случаем проявления «субъективной» манеры повествования.

## Приложение

*Таблица 1. Случаи цитации произведений российских поэтов XIX века в прозе Чехова второй половины 1880-х годов*

Автор	Цитируемые произведения	Тексты Чехова
Апухтин А.Н.	«Ночи безумные, ночи бессонные...» (1876)	«Заказ» (1886)
Бессонов П.А.	духовный стих «Плач Иосифа и быль»	«Тоска» (1886)
Глинка Ф.Н.	«Песнь узника» (1826)	«Перед затмением» (1887)
Гребенка Е.П.	«Очи черные, очи страстные...» (1843)	«Шампанское» (1887)
Грибоедов А.С.	комедия «Горе от ума» (1833)	«Аптекарьша» (1886), «О женщинах» (1886), «Человек» (1886), «Удав и кролик» (1887), «Один из многих» (1887)
Иванов Л.Л.	«Помнишь ли ты тот напев, неги полный...»	«Из записок вспыльчивого человека» (1887)
Красов В.И.	«Стансы» (1841)	«Мои жены» (1885), «Тряпка» (1885), «Один из многих» (1887)
Крылов И.А.	«Орел и куры» (1808)	«Скучная история» (1889)
	«Петух и жемчужное зерно» (1809)	«Открытие» (1886)
	«Осел и соловей» (1811)	«Гость» (1885)
Кукольник Н.В.	«К Молли» (1840)	«Тина» (1886)
Лермонтов М.Ю.	«Расстались мы: но твой портрет...» (1837)	«На реке» (1886)
	«Дума» (1838)	«Скучная история» (1889)
	«Утес» (1841)	«На пути» (1886)
Мерзляков А.Ф.	«Среди долины ровныя...» (1810)	«Тайный советник» (1886)
Некрасов Н.А.	«В больнице» (1855)	«В вагоне» (1885)
	«Тяжелый крест достался ей на долю...» (1856)	«Заказ» (1886), «Один из многих» (1887)
Павлов Н.Ф.	396. Романс («Она безгрешных сновидений...»)	«Тина» (1886)
Пушкин А.С.	«Руслан и Людмила» (1820)	«Огни» (1888)
	«Полтава» (1828)	«Конь и трепетная лань» (1885)
	«Медный всадник» (1833)	«Огни» (1888)
	«Разговор книгопродавца с поэтом» (1835)	«В вагоне» (1885), «Пассажир 1-го класса» (1886)
	«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836)	«Интриги» (1887)
	«Евгений Онегин» (1837)	«Тряпка» (1885), «Аптекарьша» (1886), «Перед затмением» (1887)
Русская народная песня	«Вдоль по улице молодчик идет...»	«Заказ» (1886)
Толстой А.К.	«Грешница» (1857)	«Лишние люди» (1886)
цыганская песня	«Ветерочек» <sup>4</sup>	«Заблудшие» (1885)
Чуевский В.П.	«Спрятался месяц за тучку...» (1871)	«Перед затмением» (1887)
Шиловский К.С.	«Тигренок» (в 1882 г. вышла 10-м изданием)	«Заблудшие» (1885), «Перед затмением» (1887)

<sup>4</sup> Цыганская песня «Ветерочек» вошла в «Альбом золотых мотивов для любителей и любительниц пения» (СПб., 1884)

Таблица 2. Случаи цитации переводных произведений в прозе Чехова второй половины 1880-х годов

Автор и название исходного произведения <sup>5</sup>	Автор русского перевода	Название произведения	Тексты Чехова
Ш. Гуно. «Фауст» (Ж. Барбье, М. Карре)	Калашников П.И.	Куплеты Мефистофеля «На земле весь род людской...»	«Отрава» (1886)
		Ария Фауста	«Неприятная история» (1887)
У. Шекспир. «Гамлет»	Полевой Н.А.	«Гамлет» (1837)	«О женщинах» (1886)
	Кронеберг А.И.	«Гамлет» (1844)	«Из воспоминаний идеалиста» (1885), «Неприятная история» (1887), «Княгиня» (1889)
Ф. Шуберт. «Вечерняя серенада» (Л. Рельштаб)	Огарев Н.П.	«Serenade» (1840)	«Заблудшие» (1885)

<sup>5</sup> Если автор произведения и автор текста являются разными лицами, как, например, в случае с оперой Ш. Гуно «Фауст», то автор текста дается в скобках

## **Otseste tsitaatide funktsioonidest A. Tšehhovi proosas (1885.-1889. aa.)**

### **Kokkuvõte**

Bakalaureusetöö eesmärgiks on otseste tsitaatide funktsioonide kirjeldamine A.Tšehhovi 1885. – 1889. aa. proosas. Valik langes just selle perioodi kasuks, sest 1880. aastate teisel poolel muutus Tšehhov „tõsiseks” kirjanikuks ja tema loomingus toimusid olulised muudatused, mis puudutasid ka tsiteerimiskihti.

Bakalaureusetöö autorit huvitasid kõigepealt otsesed tsitaadid, s.t. niisugused lähteteksti fragmendid, mis reprodutseerivad seda kas täpselt, või väikeste muudatustega. Tsitaadid jaotatakse nende algallikate põhjal kolme rühma: vene luuletajate teosed, maailma kirjandusklassika tõlked ning populaarsed vene romansid ja laulud. Töö autor tuli järeldusele, et kõiki mainitud tekste ühendab oluline iseärasus: nad olid hästi tuntud 19. sajandi lõpu vene lugejatele.

Töö koosneb sissejuhatausest, põhiosast, eestikeelsest kokkuvõttest ning lisast.

Põhiosa pealkirjaks on „Otseste tsitaatide funktsioonidest A. Tšehhovi 1885.-1889.aa. proosas” ning see jaotub omakorda kaheks peatükiks. Esimeses peatükis käsitletakse tsiteerimistüüpi, kus tsitaadi funktsiooni võib kirjeldada ilma pöördumiseta lähteteksti detailide poole. Teises peatükis analüüsitakse tsitaati kui viidet lähteteksti konkreetse süžee või kompositsiooni erijoonte. Iga peatükk on jagatud paragrahvideks vastavalt tsitaadi tüübile.

Lisa koosneb kahest tabelist. Esimene neist demonstreerib, milliseid vene luuletajate tekste tsiteeritakse Tšehhovi teostes. Teises tabelis tuuakse ära võõrkeelsete (vene keelde tõlgitud) teoste tsiteerimise juhud.

Töö käigus selgitati välja, et tsitaatidel, mis ei eelda tõsist pöördumist lähteteksti poole, on vähem funktsioone, erinevalt nendest tsitaatidest, mis nõuavad ka lähteteksti analüüsi. Esimeses peatükis iseloomustasid tsitaadid üldjuhul peategelast, või konkreetset süžeesituatsiooni; nad võisid ka olla seotud teose kompositsioonilise struktuuriga, või osutusid sõnalis-assotsiatiivse rea koostisosaks.

Teises peatükis demonstreeris töö autor, et kui tsitaat on tihedalt seotud lähtetekstiga, siis suureneb tema funktsioonide arv. Olulist rolli mängivad seejuures süžeelised ja/või temaatilised sarnasused ja erinevused lähte- ning sihtteksti vahel. Tekstidevahelised paralleelid võivad sisaldada peategelase varjatud iseloomustust ning kujundada teose üldmeeleolu. Leiti ka juhtumeid, kui Tšehhovi tekstis olid paralleelid tsitaadi allika muusikalise põhjaga.

Kirjeldati ka tsitaaditüüpi, mille eesmärgiks on Tšehhovi teose põhiidee avamine. Teose autori seisukohaga seotud tsitaadid (teose pealkiri, epigraaf) on kõige mitmekülgsemad funktsioonide aspektist vaadatuna.

Tabelitest, mis on paigutatud töö lissasse, ilmneb, et Tšehhov kasutas mõnda tsitaati korduvalt, kusjuures kirjeldatavad süžeesituatsioonid on sel juhul väga sarnased. Bakalaureusetöö autori arvates, näitab see, et need tekstid on ka temaatiliselt lähedased.

## Список использованной литературы

### Источники

1. Грибоедов: *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч.: В 3-х тт. СПб, 1995. Т.1
2. Достоевский: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 тт. Л., 1972. Т.1
3. Крылов: *Крылов И.А.* Сочинения: В 2-х тт. Комедии. Басни. М., 1984. Т.2
4. Лермонтов: *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 10 тт. М., 2000. Т.2
5. Некрасов: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. стихотворений: В 3-х тт. Л., 1967. Т.1
6. Толстой: *Толстой А.К.* Полн. собр. стихотворений: В 2-х тт. Стихотворения и поэмы. Л., 1984. Т.1
7. Плач: Плач Иосифа Прекрасного. Духовный стих// <https://sites.google.com/site/russkieskazki/home/stihi-duhovnye/plac-iosifa-prekrasnogo-duhovnyj-stih>. Последнее посещение: 1.06.2013 14:02
8. Приложение: Песни и романсы А. Мерзлякова: Приложение к факсимильному изданию. М., 1988
9. Пушкин: *Пушкин А.С.* Полн. собр. худ. произведений. СПб., 2000
10. Чехов: *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. М., 1974 -1985

### Исследования

11. Бердников: *Бердников Г.П.* Избр. Работы: В 2-х тт. М., 1986. Т.2
12. Бялый: *Бялый Г.А.* Чехов и русский реализм. Очерки. Л., 1981
13. Катаев 1979: *Катаев В.Б.* Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979
14. Катаев 1989: *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989
15. Минц 1997: *Минц З.Г.* Эстетика здорового человека. *Чеховские лекции //* Вышгород. 1997. № 1-2
16. Минц 1999: *Минц З.Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999
17. Полоцкая: *Полоцкая Э.А.* А.П. Чехов: Движение художественной мысли. М., 1979
18. Сендерович: *Сендерович С.Я.* Чехов – с глазу на глаз: История одной одержимости А.П. Чехова. СПб., 1994
19. Толстая: *Толстая Е.Д.* Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х – начале 1890-х годов. М., 1994
20. Чавдарова: *Чавдарова Д.* Ното legends в русской литературе XIX века. Шумен, 1997
21. Чеховиана 1990: *Теуш В.Л.* Этюды о мастерстве Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М., 1990
22. Чеховиана 1998: Чехов и Пушкин. М., 1998
23. Чеховиана 2007: Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М., 2007
24. Чудаков 1971: *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971
25. Чудаков 1986: *Чудаков А.П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986
26. Чудаков 1987: *Чудаков А.П.* Антон Павлович Чехов: Книга для учащихся. М., 1987

### Словари

27. БТС: Большой толковый словарь русского языка. Под ред. С.А. Кузнецова. СПб, 2000
28. СКВ: *Мокиенко В.М., Сидоренко К.П.* Словарь крылатых выражений Пушкина. СПб., 1999

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina Tatiana Frolova

(isikukood: 49103293737)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose  
Otseste tsitaatide funktsioonidest A. Tšehhovi 1885.-1889.aa. proosas / (Функции  
прямых стихотворных цитат в прозе А.П. Чехова 1885-1889 гг.),

mille juhendaja on Lea Pild,

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu alates **kk.pp.aaaa** kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 4.06.2013

---

*(allkiri)*

