

DOI 10.25991/VRHGA.2022.4.2.019

УДК 821.161.1

*О. В. Богданова, И. А. Митрофанова\**

## **Н. А. НЕКРАСОВ В ВОСПРИЯТИИ А. П. ЧЕХОВА (РАССКАЗ «У ЗНАКОМЫХ»)\*\***

В работе сопоставляются публицистический и художнический дискурсы А. П. Чехова, эксплицирующие отношение писателя к личности и творчеству Н. А. Некрасова. Для сопоставления используется, с одной стороны, ответ Чехова на анкету газеты «Новости дня» — «Отжил ли Некрасов?», с другой — текст рассказа «У знакомых» и лирической комедии «Вишневый сад». В статье показано, что публичное заявление Чехова о любви к Некрасову в художественных текстах писателя трансформируется, оказывается нерелевантным и обнаруживает, что отношение Чехова к поэту-демократу было неоднозначным и сложным. В работе сопоставляются разные варианты рассказа «У знакомых» («Крик») и прослеживается логика раздифференциации внутри образной системы рассказа. От традиционного противопоставления «тогда // теперь» («Лосевы, Надежда, Варвара // Подгорин») автор статьи переходит на уровень «перекодировки» персонажей («Лосевы // Варя+Подгорин // [Надежда]»), что позволяет, с одной стороны, сблизить рассказ-автопретекст и драму-посттекст, с другой — уточнить чеховское восприятие Некрасова.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, Н. А. Некрасов, рассказ «У знакомых», редакции рассказа, система персонажей, автопретекст и «Вишневый сад».

---

\* О. В. Богданова, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; [olgabogdanova03@mail.ru](mailto:olgabogdanova03@mail.ru)

И. А. Митрофанова, кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет; [a\\_blum@mail.ru](mailto:a_blum@mail.ru)

\*\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00272 «Н. А. Некрасов: pro et contra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей».

O. V. Bogdanova, I. A. Mitrofanova  
N. NEKRASOV IN THE PERCEPTION OF A. CHEKHOV  
(THE STORY "AT ACQUAINTANCES")

The article compares the publicistic and artistic discourses of A. Chekhov, which explicate the writer's attitude to the personality and creativity of N. Nekrasov. For comparison, we use, on the one hand, Chekhov's answer to the questionnaire of the newspaper «News of the day» — «Did Nekrasov survive?», on the other hand— the texts of the story «At acquaintances» and the lyrical comedy «The Cherry orchard». The article shows that Chekhov's public declaration of love to Nekrasov in the writer's artistic texts is transformed, turns out to be irrelevant, and reveals that Chekhov's attitude to the democratic poet was ambiguous and complex. The paper compares different versions of the story «At acquaintances» («Scream») and traces the logic of differentiation within the figurative system of the story. From the traditional opposition «then // now» («Losevs, Nadezhda, Varvara // Podgorin») the author of the article goes to the level of «recoding» characters («Losevs // Varya+Podgorica // [Nadezhda]) that allows us to bring the story-autopretext to drama-posttext.

**Keywords:** A. Chekhov, N. Nekrasov, story «At acquaintances», the wording of the story, system of characters, autopretext and «The Cherry orchard».

Обращаясь к проблеме «Чехов и Некрасов», исследователи, как правило, начинают рассуждения с того, что цитируют ответ А. П. Чехова на анкету Н. Е. Эфроса, сотрудника газеты «Новости дня», «Отжил ли Некрасов?», предложенную литераторам в связи с 25-летием со дня смерти поэта.

Упоминание об этом эпизоде сохранились в чеховском эпистолярии. Так, 14 декабря 1902 года в письме к О. Л. Книппер из Ялты Чехов сообщал: «Получил от Эфроса письмо. Просит написать, какого я мнения о Некрасове. Это-де нужно для газеты. Противно, а придется написать. Кстати сказать, я очень люблю Некрасова и почему-то ни одному поэту я так охотно не прощаю ошибок, как ему. Так и напишу Эфросу» [19, с. 90].

Действительно, именно «так» и ответил Чехов на анкету Эфроса: «Я очень люблю Некрасова, уважаю его, ставлю высоко, и если говорить об ошибках, то почему-то ни одному русскому поэту я так охотно не прощаю ошибок, как ему. Долго ли он еще будет жить, решить не берусь, но думаю, что долго, на наш век хватит; во всяком случае, о том, что он уже отжил или устарел, не может быть и речи» [15, с. 273].

Как правило, исследователи акцентируют внимание на словах «Я очень люблю Некрасова...», но оставляют без комментария трижды (в письме и в анкете) повторенное суждение об «ошибках». Писатель не поясняет, о каких «ошибках» идет речь, но специалистам (и читателям), хорошо знакомым с личностью и творчеством Некрасова, (почти) очевидно, что высказывание Чехова должно было касаться «двух ликов» Некрасова — барина и демократа, успешного предпринимателя и поэта-борца за права народа, Перепельского и собственно Некрасова [см. об этом подробнее: 7, 9]. Другими словами — при всей «любви» к Некрасову даже в публичной анкете Чехов не мог (не считал необходимым) «забыть» об «ошибках», а проходное замечание в письме к жене — «Противно, а придется писать» — только усиливает впечатление от меры субъективности/объективности публичного дискурса-ответа.

В связи с пробудившимися догадками о неоднозначности оценки Чеховым творчества Некрасова возникает необходимость обратиться к художественным текстам прозаика и на их примере попытаться осознать глубину чеховской «любви» к Некрасову, к его личности, взглядам и его поэзии. Исследовательским материалом в таком случае должны послужить чеховские тексты, в которых непосредственно звучат строки из стихов Некрасова и присутствие которых в тексте обнаруживает сознательность интенции автора, демонстрирует непосредственное участие цитатного материала в разработке и воплощении художественной задачи<sup>1</sup>. Один из таких текстов — рассказ «У знакомых».

Принято считать, что рассказ «У знакомых» («рабочее» название — «Крик») был написан в ответ на предложение (заказ) Д. Ф. Батюшкова, редактора русского отдела международного журнала «Cosmopolis», в котором и был опубликован впервые текст рассказа: *Cosmopolis*. 1898. Т. IX. № 2, февраль. С. 103–120 — за подписью Антон Чехов [12, с. 354].

Хорошо известен и другой факт: до выхода в свет журнального номера в письмо к Д. Ф. Батюшкову Чехов настоятельно просил редактора выслать ему корректуру рассказа для необходимой и обязательной правки.

Из письма Чехова от 15 (27) декабря 1897 года (Ницца):

«Многоуважаемый Федор Дмитриевич, <...> буд[ь]те добры, пришлите мне корректуру, которой я не продержу у себя дольше одного дня <...> Думаю, что ничто мне не помешает кончить и выслать рассказ своевременно...» [18, с. 122].

Примечательно, что именно на этапе правки корректуры Чехов не только изменил ономазиологически значимые антропонимы: Жорж превратился в Михаила («Милый Миша...» [23, с. 7]), фамилия Подгорский была «усечена» до Подгорин, владельцы поместья Кузьминки из Горбылиных оказались переименованы в Лосевых, — но и включил в текст новые пространственные речевые пассажи героев и самостоятельные (самоценные) фрагменты, один из которых непосредственно связан с Некрасовым: героиня рассказа Варвара Павловна читает строки из некрасовской «Железной дороги».

Более того, как свидетельствует переписка Чехова, живя в это время в Ницце и не имея перед собой тома стихов Некрасова<sup>2</sup>, он настойчиво просил знакомцев-соотечественников, проживавших в то время во Франции, найти для него текст некрасовской «Железной дороги». Известно, что такая просьба была адресована О. Р. Васильевой [20, с. 156] и Н. Н. Тугаринову. Можно предположить, что писатель обращался и к другим русским путешественникам и эмигрантам в поисках каких-либо изданий стихов Некрасова. О. Р. Васильева нашла стихотворение и сообщила об этом Чехову телеграммой от 22 января 1898 года из Канн.

Как видно, будучи связан обещанием, данным Д. Ф. Батюшкову («не продержу у себя дольше одного дня» и «выслать рассказ своевременно»), тем не менее Чехов усиленно разыскивал текст стихотворения Некрасова. Потому, можно предположить, вставной эпизод, появившийся в тексте в процессе правки рассказа, был весьма значимым для автора.

Комментаторы к Полному собранию сочинений Чехова связывают принятие «некрасовской темы» в рассказ с особой датой — 20-летием со дня смерти поэта, с событием важным, но конкретным. «Непосредственным

поводом, заставившим Чехова обратиться к стихам Некрасова, видимо, было 20-летие со дня смерти поэта, исполнившееся 27 декабря 1897 г. В номерах «Русских ведомостей» и «Биржевых ведомостей», полученных в Ницце в начале января, Чехов мог прочитать статьи, связанные с этой датой» [12, с. 359]. Нельзя не согласиться с приведенным суждением. Между тем очевидно и другое — «вставной эпизод» привнесил в рассказ не только мемориальную ноту, но и вводил в текст важный характероформирующий акцент, обозначал ценностную доминанту рассказового хронотопа, который отчетливее прорисовывался в сознании художника на завершающем этапе работы.

Дело в том, что основной видимый принцип, по которому выстроен текст рассказа «У знакомых», — антитеза, оппозиции «прошлое ↔ настоящее», «тогда ↔ теперь», «уже ↔ еще» [см. об этом: 8, с. 138–151]. Вся система событий, впечатлений, воспоминаний, мыслей героя (героев) дифференцируется про двоичному принципу — как было и как стало, прежде и теперь, когда-то и сейчас, одни и другие.

Кроме того исследователями давно замечено и то обстоятельство, что рассказ «У знакомых» может быть квалифицирован как (авто)претекст, как произведение, во многом предшествовавшее поздним текстам Чехова — философским драмам «Три сестры» и «Вишневый сад» или рассказам «Архирей» и «Невеста» [см.: 1, 2]. Очевидно, что рассказ «У знакомых» по художественному совершенству далек от «Вишневого сада», однако в плане интересующей нас проблемы примечательно, что строки из стихов Некрасова звучат не только в тексте рассказа, но и в лирической комедии Чехова.

Если к 1903 году, времени создания «Вишневого сада», в художественном сознании Чехова оказалась четко структурирована темпоральная триада «прошлое — настоящее — будущее» [см. подробнее: 5, с. 463–510], то в рассказе «У знакомых» доминирует дуалистическая оппозиция «прошлое — настоящее». И несмотря на газетное заявление о том, что Некрасов не «отжил» и не «устарел» (о чем «не может быть и речи»), тем не менее в тексте рассказа строки Некрасова становятся знаком-символом, несомненно, уже прошедшего.

Система персонажей рассказа «У знакомых» (в сравнении с «Вишневым садом») не четко дифференцирована в социальном плане (в комедии: (1) дворяне — (2) разночинцы — (3) потомки бывших крепостных крестьян) [5, с. 463–510], однако литературный контекст (фон), в рамках которого смоделирован хронотоп более раннего текста, позволяет разглядеть черты (типы) дворянские и разночинные. Первые из них — муж и жена Татьяна и Сергей Сергеич Лосевы, вторые — герой-повествователь юрист «милый Миша» и подруга Татьяны Варвара Павловна, «Ва» [23, с. 7], доктор. В рассказе Чехов не делает на этом акцент, но обращение к социальному статусу героев при понимании «некрасовской темы» оказывается важным.

Примечателен тот факт, что первоначально главной героиней рассказа должен был стать (безымянный в записных книжках) женский персонаж, весьма близкий образу Варвары Павловны. По свидетельству комментаторов к Полному собранию сочинений Чехова, «в записных книжках Чехов сделал несколько записей, которые впоследствии использовал в рассказе «У знако-

мых»: «Женщина-врач, уже седеющая, впадающая в мистицизм. Имение скоро пойдет с молотка, бедность, а лакеи всё еще одеты шутами»; «Муж всё сопел, обзывал гостя милым, дорогим»; «Он был знаком с женщиной>-врачом, когда она была еще девочкой, тогда она была умна, теперь же постарела и многого не понимает»; <...> «Докторша зятянута в корсет, большие рукава» <...> (*Зап. кн. II*, стр. 46, 47). «Полная девочка похожа на булку»; «Когда женщина любит, то ей кажется, что предмет ее любви устал, избалован женщинами — и это ей нравится»; «Женщина-врач зятянута в корсет, высокие рукава, уже седеет, впадает в мистицизм» (*Зап. кн. I*, стр. 70, 73)» [12, с. 354].

Очевидно, что безымянная героиня вбирала в себя черты и Татьяны, и Варвары, но доминантным признаком было ее медицинское образование — «докторша».

По словам авторов «Примечаний», приведенные выше записи «могут быть датированы октябрём 1896 — мартом 1897 г.» [12, с. 354]. Таким образом, во-первых, можно отметить, что рассказ напрямую не мог быть связан с «заказом» для «Cosmopolis», т. е. его проблематика владела сознанием Чехова ранее, а во-вторых, как видно, за период чуть более года (октябрь 1896 — февраль 1898) замысел получил большую определенность, события обрели темпоральную локализацию, система персонажей — пусть и «стертую», но социальную характерологичность. Согласно расстановке общественных сил в России XIX века владельцами наследных Кузьминок стала не семья разночинной «докторши» (медицинское образование в XIX веке — прерогатива разночинного класса), а семья героини-дворянки, получившей имение в наследство («Кузьминки пошли в приданое...» [23, с. 8]).

Образ Татьяны Алексеевны (Лосевой), наследной хозяйки Кузьминок, выписывается Чеховым так, что за взглядами и характером героини просматривается целая историческая линия («династия»), «родословная» тех неординарных русских женщин, которые были героинями «дворянских» романов начала (отчасти середины) XIX века. Имя Татьяна (вслед за пушкинской Татьяной Лариной) может быть в этой системе аргументом случайным, но готовность героини следовать за мужем «хоть в Сибирь» [23, с. 11] — явный сигнал, ориентирующий на воспоминание о женщинах-декабристках<sup>3</sup>. Страстный монолог Татьяны, готовой встать на защиту мужа: «...Сергей хлопчет, ему обещали место податного инспектора *где-то там* в Уфимской или Пермской губернии, и я готова куда угодно, *хоть в Сибирь*, я готова *жить там десять, двадцать лет...*» [23, с. 11], — невольно пробуждает в сознании ассоциации с образами героических женщин, на десять-двадцать лет следовавших за своими мужьями в Сибирь. Чехов словно бы вычерчивает историческую горизонталь, на которой находится место и для Татьяны, автор ставит героиню в ряд жертвенных и чтимых персоналий (и персонажей).

Подобная историческая (хотя отчасти и иронизированная) ассоциация поддерживается деталями от-литературными. Татьяна Алексеевна впервые предстает перед героем-рассказчиком «в саду на террасе» в «широком пеньюаре» (утреннем халате), в портрете детализируется впечатление от ее «полных, белых рук»:

...теперь, когда ей было уже более тридцати лет, такая же красивая, видная, как прежде, в широком пеньюаре, с полными, белыми руками, она думала только о муже и о своих двух девочках, и у нее было такое выражение, что хотя вот она говорит и улыбается, но всё же она себе на уме, всё же она на страже своей любви и своих прав на эту любовь и всякую минуту готова броситься на врага, который захотел бы отнять у нее мужа и детей [23, с. 10].

Незначительные (кажется) художественные детали (в т. ч. пеньюар) заставляют вспомнить литературный персонаж, хорошо знакомый современникам Чехова, образ (почти прототипический), вобравший в себя черты самоотверженного служения мужу и глубокой преданности семье — Наташа Ростова из «Войны и мира» Л. Толстого.

Из *эпилога* романа «Война и мир» (Ч. 1. Гл. X) — о Наташе (уже) Безуховой:

Она пополнила и поширела, так что трудно было узнать в этой сильной матери прежнюю тонкую, подвижную Наташу. Черты лица ее определились и имели выражение спокойной мягкости и ясности. В ее лице не было, как прежде, этого непрестанно горевшего огня оживления, составлявшего ее прелесть. Теперь часто видно было одно ее лицо и тело, а души вовсе не было видно. Видна была одна сильная, красивая и плодovitая самка.

<...>

Известно, что человек имеет способность погрузиться весь в один предмет, какой бы он ни казался ничтожным. И известно, что нет такого ничтожного предмета, который бы при сосредоточенном внимании, обращенном на него, не разросся до бесконечности. Предмет, в который погрузилась вполне Наташа, — была семья, то есть муж, которого надо было держать так, чтобы он нераздельно принадлежал ей, дому, — и дети, которых надо было носить, рожать, кормить, воспитывать... [14, с. 343, и далее].

Чеховская Татьяна словно бы «копирует» («наследует») характер и положение в семье идеальной толстовской героини-женщины, «воспроизводит» ту «зависимую» («рабскую» у Толстого [14, с. 343], но возвышающую) манеру поведения-служения, когда вся сущность жены сводится к обожанию мужа и самоотверженной любви матери к детям. Неслучайно Чехов вводит в текст рассказа образ двух юных дочерей Татьяны (в целом — излишних и избыточных для сюжета), о которых мать с восторгом восклицает:

— Что же вы не похвалите моих девочек? — говорила Татьяна, глядя с любовью на своих двух девочек, здоровых, сытых, похожих на булки, и накладывая им полные тарелки рису. — Вы только взгляните в них! Говорят, что все матери хвалят своих детей, но, уверяю вас, я беспристрастна, мои девочки необыкновенные... [23, с. 14].

Интегрированная в монологическую речь героини оценочная аксиология персонажа-рассказчика, в данном случае реципиента («похожие на булки» — даже не на *булочки*, без смягчающего уменьшительного суффикса; «полные тарелки рису» — обрисовывающие полноту не столько блюда, сколько «скрытого» облика *полных* «необыкновенных девочек») порождают неизбежную аллюзию на «плодовитую самку» Наташу, на ее жизнь-служение и преданность семейному «гнезду» [23, с. 11, 14].

А пропус: концепт «гнездо» пронизывают всю ткань повествования, слово звучит в тексте трижды (или четырежды), будучи непосредственно кооперированным с образом Татьяны, с ее принадлежностью к родовому «дворянскому гнезду» и привязанностью к семье, дому, земле. Героиня восклицает: «Я здесь родилась, это мое гнездо...» [23, с. 11]. Об этом говорит повествователь: «...она каждую минуту была готова броситься на врага, который захотел бы отнять у нее мужа, детей и гнездо» [23, с. 11]. Об устройстве «этого гнезда» [23, с. 14] и роли Татьяны в нем размышляет гость-юрист Подгорин.

Иными словами, Татьяна, образ которой (судя по «Записным книжкам») возник у Чехова не сразу, постепенно и намеренно «выправлялся» художником в сторону ее «узнаваемости», формировался как образ героини-птицы («Я здесь родилась, это мое гнездо» [23, с. 11]<sup>4</sup>; примитивнее — наседки), милой и заботливой (но беспомощной) хозяйки «дворянского гнезда». В итоге в ходе окончательной правки рассказа не разночинка-докторша, а старинная дворяночка обретает роль владелицы поместья Кузьминки и предстает органичной (знакомо репрезентирующей) его частью.

Если образ Татьяны создан Чеховым в контексте (около)пушкинского романа и толстовской эпопеи, то образ Сергея Сергеича, мужа Татьяны, воплощен в явной ориентации на героя гончаровско-тургеневского типа<sup>5</sup>. Если «именной» аргумент (повтор в именовании — Сергей Сергеич как Илья Ильич) вновь может показаться слабым, то способ и характер портретирования героя обнаруживают отчетливые интертекстуальные отсылки, связь со знаковыми претекстами, среди которых прежде всего «Обломов» (или «Обыкновенная история») и «Отцы и дети» (или «Дворянское гнездо»).

Появление героя в утренний час на веранде дома в халате и феске — с одной стороны, становится чертой (признаком, модой) былого времени (вспомним феску Павла Петровича Кирсанова), с другой — указанием на «славянофильский» дух героя (вспомним знаменитый восточный халат Обломова, его восточный диван и восточные тапочки, как и его имение Обломовку, находящееся «где-то далеко на востоке»). Подобно тому, как Павел Петрович при встрече в Марьине трижды (наряду с английским «shake hands») лобызает племянника Аркадия, так и Лосев при встрече в Кузьминках приветствовал Подгорина «целуясь с ним три раза» [23, с. 9], И далее в продолжение рассказа герой повторяет эту церемонию несколько раз. Кажется, подобный жест мог быть простой данью русской традиции, но в рамках короткого рассказа Чехов слишком настойчиво вспоминает об этой черте персонажа, тем самым заставляя обратить на нее внимание.

В отличие от романов середины XIX века сама по себе идея славянофильства (и противостояния западничеству) уже не была злободневной, но ее актуализация в рамках рассказа Чехова становится способом маркирования «родословной» персонажа-мужа и мотивации сибаристского образа жизни героя. Неслучайно, представляя Сергея Сергеича, повествователь обращает внимание на «чисто русские» портретные черты героя и поведенческую доминанту — желание персонажа казаться «простым»: «У него были крупные черты, толстый нос, негустая русая борода; волосы он зачесывал набок, покупечески, чтобы казаться простым, чисто русским» [23, с. 9].

В этом же характерологическом ряду оказываются и ментальные ориентации героя — *идеализм*: «он идеалист» — несколько раз настойчиво звучит применительно к личности Сергея Сергеича.

Следует напомнить, что в середине XIX века, в период борьбы западников и славянофилов, деловые, радикальные, отстаивающие западники строили конфликт идей (и идеологий) на рационализме и деловитости одних и идеализме и пассивности других. Самыми известными идеалистами в русской литературе были, как известно, Обломов и Николай Кирсанов, в сатирико-гиперболизированной (сниженной) форме — Карась-идеалист и Премудрый пескарь Салтыкова-Щедрина [см. об этом подробнее: 7, с. 5–19].

Либерализм русского родового дворянства к шестидесятым годам XIX века действительно достигал уровня идеализма (даже утопизма [7, с. 5–19]), что для одних означало представление (отчасти сентиментальное) о преемственности поколений и продолжении традиций, для других было выражением озлобленности и жесткой неприязни к наследованию «старого», «былого», казалось, отжившего.

Идеализм Сергея Сергеича Лосева представлен героем-рассказчиком (и отчасти героем-повествователем) в ироническом ключе, лишенным глубины и экзистенциальной рефлексии, но он намеренно акцентирован, хотя и отдан на откуп внешней, поверхностной, сторонней оценочности (взгляд со стороны). Если полнота и леность Обломова (лежание на диване) представлены Гончаровым как «нормальное состояние» героя, то полнота и леность Лосева («ленивый малый» [23, с. 9]) Чеховым подвергаются ироничной критике. «Его <Сергея Сергеича> упитанное тело и излишняя сытость стесняли его, и он, чтобы легче дышать, всё выпячивал грудь, и это придавало ему надменный вид» [23, с. 9]. Усиление и обострение приема антитезы (предпринятое в рамках корректуры [23, с. 252]) живописнее оттеняет абрис располневшей фигуры Лосева: рядом с его громоздким и обрюзгшим телом свояченица Надежда казалась «воздушной» [23, с. 9].

Чехов акцентирует позерство и театральность, неестественность и игру в поведении героя. У Лосева «была манера неожиданно для собеседника произносить в форме восклицания какую-нибудь фразу, не имевшую никакого отношения к разговору, и при этом щелкать пальцами. И всегда он подражал кому-нибудь; если закатывал глаза, или небрежно откидывал назад волосы, или впадал в пафос, то это значило, что накануне он был в театре или на обеде, где говорили речи. Теперь он шел, как подагрик, мелкими шагами, не сгибая колен, — должно быть, тоже подражал кому-то» [23, с. 10]. И эта ненастоящность («чтобы казаться...» [23, с. 9]) становится поводом к раздумьям об ответственности героя за происходящее в семье и с помещьем.

Именно барин-идеалист, по мнению героя-рассказчика, повинен в том, что поместье Татьяны выставлено на торги. Это он, по наблюдению Подгорина, получив имение в качестве приданого за невестой, пускался во всякого рода «хозяйственные предприятия», строил и «не достр[аива]л» дачи [23, с. 8], включался в «разные аферы», а теперь «не рассчитывает <...> спасти Кузьминки» [23, с. 19]. По словам Лосева, «недоимка скопилась громадная, и имение не приносит никакого дохода, только убытки каждый год...» [23,



с. 19]. В Сергее Сергеиче нет сожаления: «Тане, конечно, жаль, это ее родовое, а я, признаться, даже рад отчасти. Я совсем не деревенский житель. Мое поле — большой, шумный город, моя стихия — борьба!» [23, с. 19]. Пустословие и легкомыслие персонажа («псевдоидеализм») очевидны и опосредованы его риторикой.

Примечательно, что в момент правки корректуры Чехов усиливает мотив ответственности Сергея Сергеича за драматичную судьбу поместья: «Кузьминки пошли в приданое только шесть лет назад, но уже разорены *этим самым Сергеем Сергеичем*» [23, с. 8] — выделенные курсивом слова вписаны Чеховым в текст на самом последнем этапе работы над рассказом.

Живя в долг (в т. ч. 100/200 рублей, одолженные у Подгорина), Лосев совершает «частые поездки в Москву», где «он завтракал в “Славянском базаре”, обедал в “Эрмитаже” и кончал день на Малой Бронной или на Живодерке у цыган (это называл он “встряхнуть”)» [23, с. 8]. Картины кутежей героя и его мотовство остаются вне сценического пространства, однако городские топонимы — названия знаменитых ресторанов и маркированных шумными событиями районов Москвы — берут на себя роль метонимических заместителей, один звук имени которых пробуждает в памяти впечатления ярких, пышных, по-купечески «сильных» («обед силён» — И. Бунин) застолий и вечеринок<sup>6</sup>.

Итак, в рассказе принципиально и конститутивно выстроенном на темпоральных оппозициях «тогда» и «теперь», «уже» и «еще» герои уходящей «идеальной» эпохи — гончаровско-тургеневских «дворянских гнезд» — отмечены коннотациями прощания, исчезновения, ухода, однако в отличие от будущего «Вишневого сада» еще лишены ноток ностальгии и трагизма. В рассказе мотив угасания помещичьих «гнезд» маркирован признаками безответственности самих хозяев, их субъективной вины и невыполненного перед потомками долга. Личной и личностной (без)ответственности, лишенной (пока еще) примет и признаков универсального закона.

Поскольку в реализации хронотопического подхода «тогда и теперь», опосредующего атмосферу рассказа «У знакомых», *прошлое* (в той или иной мере) дискредитируется, то а priori можно ожидать, что развитие действия обозначит некие позитивные маркеры в *настоящем*. В частности появление в имении Кузьминки стороннего человека, гостя-юриста, по законам художественной реальности должно (или может) актуализировать новый и современный ракурс постижения мира и его идеалов.

Именно так и происходит на сюжетном уровне. Герой Подгорин хотя и любил в прошлом хозяев имения, однако сейчас все более раздражен поведением хозяина, раздосадован жалобами хозяйки, его утомляют привычно-знакомые наскучившие разговоры — планируемая трехдневная поездка представляется ему отбыванием «повинности» [23, с. 8]. Долго сдерживаясь в присутствии дам, герой наконец раскрывается перед вызывающим у него «брезгливое чувство» [23, с. 9] Сергеем Сергеичем и обращается к нему с суровыми и жесткими инвективами. Вначале: «...ради бога, перестаньте воображать, что вы идеалист. Вы такой же идеалист, как я индюк. Вы просто легкомысленный, праздный человек, и больше ничего» [23, с. 19–20]. Чуть позже еще более жестоко: «Посмотрите на себя в зеркало, <...> вы уже не молодой человек, скоро будете стары, пора же

наконец одуматься, отдать себе хоть какой-нибудь отчет, кто вы и что вы. Всю жизнь ничего не делать, всю жизнь эта праздная ребяческая болтовня, ломанье, кривлянье — неужели у вас у самого голова еще не закружилась и не надоело так жить? Тяжело с вами! Скучно с вами до одурения!» [23, с. 20].

Кажется, новый герой способен объективно оценить прошлое и осознать приближение нового, воззвать к грядущему. Действительно, его реплики, обращенные к героям, полны оптимизма. К Татьяне: «Всё обойдется. Ваш муж будет служить, вы войдете в *новую* колею, будете жить *по-новому*» [23, с. 11]. Лексемы с корнем «нов-» повторяются в реплике героя дважды. (Можно сказать даже трижды — ибо вслед за словами Подгорина они тут же отзываются в речи Татьяны: «Какая там *новая* жизнь!» [23, с. 11].)

Позже в мыслях к самому себе: герой-рассказчик Подгорин мечтает о человеке, о женщине, «которая, стоя на валу, там, где стоит теперь Надежда, рассказывала бы что-нибудь интересное, *новое*, не имеющее отношения ни к любви, ни к счастью, а если и говорила бы о любви, то чтобы это было призывом к *новым формам жизни*, высоким и разумным, *накануне* которых мы *уже живем*, быть может, и которые *предчувствуем* иногда...» [23, с. 22–23].

Вероятно, именно этот внутренний монолог героя и заставил исследователей поверить в то, что рассказ открыт «новым идеям», обращен к «новым формам жизни» и проч. [см., напр.: 3; 8; 11; 13]. Однако, на наш взгляд, это не так или не вполне так.

Исследователи уже обращали внимание на то, что «ответ» героя по отношению к прошлой жизни (в частности — к Сергею Сергеичу) чрезмерно критична и по-своему жестока. Герой суров в оценке быта и бытия старых (былых) друзей: и если даже не перед каждым из них он выказывает раздражение и неприязнь, то его внутренние (скрытые от окружающих, но не от читателя) мысли «выдают» в нем персонажа необъективного, эгоистичного и по сути равнодушного.

В обличении Сергея Сергеича Подгорин, герой-обвинитель (юрист), кажется, прав — барин-сибарит сам виноват в том положении, в каком оказалась его семья. Однако Чехов — не Лев Толстой, он избегает односложности и морализаторства. И у Чехова, кажется, даже не достойный сочувствия герой вдруг пробуждает чувство сожаления.

Сергей Сергеич глубоко вздохнул и сел на диван. <...> И вдруг плечи и голова у него затряслись, и он *зарыдал*. <...>

— Я сделал массу зла? — спросил Сергей Сергеич, поднимаясь и с удивлением глядя на Подгорина. — Дорогой мой, вы ли это говорите? Я сделал массу зла?! О, как вы меня мало знаете! Как вы меня мало понимаете!

<...>

— О, как вы меня мало знаете! — повторял Лосев совершенно *искренно*. — Как вы меня мало знаете! [23, с. 20; выд. нами. — О. Б., И. М.].

Примечательно, что заключительный повтор «О, как вы меня мало знаете! — повторял Лосев *совершенно искренно*. — Как вы меня мало знаете!» Чехов привнес в текст рассказа во время работы над корректурой. То есть на заключительном этапе доработки Чехову было важно подчеркнуть неоднозначность героя и указать на субъективность аксиологической позиции Подгорина. Фи-

нальные правки рассказа показывают, что за «криками» гибнущих поместий Чехов чувствовал нечто большее, чем легкомыслие и леность их хозяев.

К тому же все то, что, казалось, разделяло героев и вызывало обоснованно-объяснимое «брезгливое чувство» рассказчика, как ни странно, оказывается обращенным Чеховым не только к Сергею Сергеичу, но и к самому Подгорину. Дважды повторенный в тексте мотив «голой шеи» Надежды, на которую обращает внимание гость («Теперь она была в белом платье, с открытой шеей, и это впечатление белой, длинной, голой шеи было для него ново и не совсем приятно...» [23, с. 9]; «Теперь Надежда сидела у его ног, и ее голая шея ему не нравилась, и это его смущало...» [23, с. 12]), оказывается метонимическим «замещением» того же (или близкого к нему) мотива сладострастия и вожделения, который опосредует образ Лосева: чистая и «воздушная» Надежда в субъективном восприятии героя-рассказчика неким неожиданным образом предстает «низкой» и «пошлой» — неслучайно соседство «странного» впечатления героя с воспоминанием о Малой Бронной и о встрече с Сергеем Сергеичем, который там «кончал день» [23, с. 8]. Ранее подчеркнутое противоположение «порядочных женщин» [23, с. 9] и «женщин без разбора» [23, с. 9] неожиданным образом сливается в сознании «благочестивого» героя, ставя под сомнение его «моральный кодекс» и право судить окружающих.

Недовольство героя всеохватно. Достаточно напомнить о ранее уже упомянутых (неозвученных) впечатлениях Подгорина по поводу детей Татьяны Алексеевны («как булки») или обратиться к эпизоду с Надеждой, мечтающей о новой жизни. Еще недавно сам провозгласивший идею «новой жизни», в разговоре с Надеждой рассказчик не доверяет словам юной героини. После слов Надежды: «Надо работать. Я поступлю в Москве куда-нибудь, буду зарабатывать, помогать сестре и ее мужу...» [23, с. 17] — герой рефлексировал:

«Совершенно незнакомая с трудом, она теперь была воодушевлена мыслью о самостоятельной, трудовой жизни, строила планы будущего — это было написано на ее лице, и та жизнь, когда она будет работать и помогать другим, казалась ей прекрасной, поэтической. Он видел близко ее бледное лицо и темные брови и вспоминал, какая это была умная, сметливая ученица, с какими хорошими задатками, и как приятно было давать ей уроки. И теперь, вероятно, это была не просто барышня, которая хочет жениха, а умная, благородная девушка, доброты необыкновенной, с кроткой, мягкой душой, из которой, как из воска, можно слепить всё что угодно, и, попади она в подходящую среду, из нее вышла бы превосходная женщина...» [23, с. 17].

Кажется, герой должен быть согласен с Надеждой. Он верно понимает слова героини и вторит ей в собственных мыслях. Однако выделенные в тексте субъективно-модальные вводные обороты порождают недоверие, вызывают легкое сомнение — причем не столько у читателя, сколько у самого слушателя-собеседника. Еще не произнесенное героем, еще не выписанное автором в тексте рассказа уже ощущается некое ожидаемое негативно-противительное «но». И оно звучит уже в следующей строке:

«Отчего бы и не жениться на ней, в самом деле?» — подумал Подгорин, но тотчас же почему-то испугался этой мысли и пошел к дому... [23, с. 17].

Любопытно, что внутренний монолог (реплика) Подгорина «Отчего бы и не жениться на ней...» в структурном, стилевом и даже лексическом плане очень напоминает фразу Дмитрия Старцева — Ионыча — о Котике: «А хорошо, что я на ней не женился...» Другими словами, наряду с «Вишневым салом», рассказ «У знакомых» коррелирует и с «Ионычем», позволяя распознать в образе Подгорина черты полнеющего, дозволяющего себе погрязнуть в застойной среде доктора Старцева, обывателя Ионыча [см. подробнее: 6, с. 357–388].

Заметим, что сентенция Дмитрия Старцева, не дождавшегося Котика ночью на кладбище (и, как говорят специалисты, пережившего кульминационный момент <?>), — «*Ох, не надо бы полнеть!*...» — весьма близка резюмирующей сентенции Подгорина: «Проще же вовсе не обращать внимания <на таких, как Лосев>, — подумал Подгорин, — а *главное, не давать денег*» [23, с. 21]. В обоих случаях в речи героя проступает логика (точнее алогизм) в духе и стратегии приема «обманутого ожидания», эффекта нарушения смысловой зависимости и эмоциональной последовательности. Кроме того, подобная «философизация» персонажных изречений позволяет сделать вывод, что и Подгорин, подобно Лосеву, по-своему «рисует», тоже театрально играет некую роль (в данном случае праведника), но не выдерживает ее до конца. Его ранний отъезд (на следующий день, а не спустя три обещанных дня) становится тому подтверждением.

Наконец, особого внимания заслуживает образ Варвары Павловны, «докторши», которая на раннем этапе обдумывания рассказа должна была занимать главную позицию в системе персонажей, но в итоге оказалась героем «второго плана».

«Особость» положения Варвары в системе героев эксплицируется автором уже на самом раннем этапе развертывания сюжетных коллизий рассказа.

Подпись в присланной Подгорину «экспозиционной» записке — «Та и Ва» [23, с. 7] — подталкивает героя к воспоминаниям и акцентуации именно образа «Ва».

Но кто же Ва? Вспомнились Подгорину длинные разговоры, веселый смех, романсы, прогулки по вечерам и целый цветник девушек и молодых женщин, живших когда-то в Кузьминках и около, и вспомнилось простое, живое, умное лицо с веснушками, которые так шли к темно-рыжим волосам, — это Варя, или Варвара Павловна, подруга Татьяны [23, с. 7].

По приезде в Кузьминки присутствие Вари педалируется и Надеждой, встречающей Подгорина: «У нас Варя, и тоже ждет вас» [23, с. 9].

Как было сказано ранее, Варя — врач, «докторша». «Она кончила на медицинских курсах и служит где-то за Тулой, на фабрике, и теперь <...> приехала в Кузьминки погостить» [23, с. 7]. Создавая портрет героини, повествователь подчеркивает не только нужду («модное платье с высокими рукавами», «Не смотря на корсет, <...> было заметно, что она нуждалась и у себя на фабрике за Тулой жила впроголодь...» [23, с. 16]), но и трудничество героини, обеспечивающей себя и хлопочущей о других: «И было очень заметно, что она заработалась; тяжелый, однообразный труд и это ее постоянное вмешательство в чужие дела, заботы о других переутомили и состарили ее...» [23, с. 16].

Подгорин выделяет Варвару среди женского общества Кузьминок. Не юная Надежда, в которую был некогда влюблен студент Миша, учительствовавший у младшей сестры Татьяны по математике и истории [23, с. 10], а Варя, подруга Татьяны, кажется, могла бы быть (и остаться) настоящим понимающим другом Подгорина [ср.: 8, с. 145]. Неслучайно, поздним вечером, увидев в темноте возле черной башни Надежду, герой-рассказчик грезит, чтобы на ее месте оказалась Варвара. Бывший студент и бывшая курсистка, теперь юрист и врач, герои-разночинцы, кажется, очень подходят друг другу, близки духовно и ментально.

Как уже было отмечено, Чехов не использует «терминологические» маркеры в дифференциации социального происхождения героев, однако учитывает эту характеристику. Поэтапность работы над текстом рассказа обнаруживает, что писатель последовательно «разводил» дворян и разночинцев. Именно этим и можно объяснить «упрощение» фамилии персонажа-рассказчика: не Подгорский (на «дворянский» лад), а Подгорин. Признак возможной состоятельности и респектабельности Подгорина — «кабинет» — в корректорской правке снижается до «комнаты» [12, с. 251]. И, наоборот, фамилия владельцев усадьбы — из маркированных «горбом» или «горбылем» Горбылиных — превращается в нейтральную светскую Лосевы (как, например, Оленины). Выявлению внутренней близости героев и посвящена внесенная на заключительном этапе работы сцена с чтением Варварой стихотворения Некрасова «Железная дорога».

Как известно, образ железной дороги достаточно частотен в прозе и драматургии Чехова. Он встречается в «Дуэли» (1891), «Жене» (1892), «Убийстве» (1895), «Моей жизни» (1896), «На подводе» (1897), в «Даме с собачкой» (1899), «Вишневом саде» (1903), «Невесте» (1903) и др. Семантический комплекс мотива-концепта емок и включает в себя представление о движении времени, о прогрессе, о жизни современного человека и его устремленности к новому. И хотя образ-концепт «железная дорога», как правило, у Чехова не оказывает решающего влияния на развертывание фабульных событий повествования, тем не менее он формирует важный антураж (декорационный «задник») — как отдельной сцены, так и рассказа или драмы в целом.

В рассказе «У знакомых» образным заместителем реальной железной дороги, проходящей неподалеку от усадьбы Лосевых Кузьминки, становится стихотворение Некрасова с таким названием.

Как уже отмечалось выше, исследователи полагают, что поводом к включению «Железной дороги» в текст рассказа послужила памятная дата — 20-летие со дня смерти поэта. В целом можно согласиться с подобным предположением. Однако, на наш взгляд, помимо того можно обозначить целый комплекс иных причин, первая из которых — датировка событий и своеобразная «индикация» персонажей. Знание стихов Некрасова и любовь к ним эксплицирует принадлежность курсистки Вари и студента Михаила к поколению «новых людей», разночинцев-демократов, сформированных пропагандистской поэзией заступника русского народа, выразителя народных чаяний поэта Некрасова. Указанный аспект актуализирует, с одной стороны, взаимную близость героев, приверженцев революционной поэзии шестидесятых, с другой — акцентирует их несхожесть с хозяевами разоряющегося поместья.

Даже речестилевая характеристика героев-демократов показательно *иная*. На фоне риторики Татьяны обращают на себя внимание отрывистость и лаконизм фраз Варвары: «Выручайте, Миша, выручайте, — сказала Варя, закуривая. — Вы всегда были умницей. Вы мало жили, еще ничего не испытали в жизни, но у вас на плечах хорошая голова... Вы поможете Тане, я знаю» [23, с. 12]. Или Варвара за столом к Сергею Сергеичу: «Вы отравляете себя, Сергей Сергеич. Вы нервный, впечатлительный человек и легко можете стать алкоголиком. Таня, вели убрать водку» [23, с. 14]. Или она к Подгорину: «Мы должны выручить Сергея Сергеича, — сказала Варя, — это наша *нравственная обязанность*» [23, с. 15; выд. нами. — О. Б., И. М.].

В ритмически рубленной и твердой речи Вари (как и в поэзии Некрасова) звучат отголоски народной речи — пословицы и поговорки. Так, обращаясь к Подгорину как к адвокату, героиня именует его «крючком» [23, с. 11]. Современному читателю вряд ли знакомо подобное сравнение, но оно представляет собой усеченную до минимума, редуцированную народную максиму: «В земле черви, в воде черти, в лесу сучки, в суде *крючки* — куда уйти?» [10]. Тем самым характеристика Варвары дополняется — она курсистка, «докторша», народник, демократ.

С помощью стихотворения Некрасова Чехов реализует тот подход, о котором писал Я. С. Мерперту 29 октября 1898 г. из Ялты: «... вот эти имена — Белинский, Пушкин, Некрасов, по-моему, более выразительны, как даты, чем цифры, которые обыкновенно туго воспринимаются вниманием слушателя и остаются немymi...» [21, с. 315]. В рассказе «У знакомых» имя (и стихотворение) Некрасова становится именно такой «бесцифровой» *датой*, указанием на период шестидесятых годов как на историческую ретроспективу Вари и Подгорина.

Кроме того, транспонирование стихов Некрасова в текст позволило Чехову обеспечить и соразмерность образно-сюжетной системы рассказа, весомость и идейную соотнесенность персонажей. Дело в том, что без сцены чтения «Железной дороги» композиционная выверенность рассказа была бы слабее. В исходном для рассказа — конститутивном — противостоянии прошлого и настоящего (старого и нового), как видно из текста, в «*дворянской*» линии была отчетливо акцентирована фабульная респектива, выделены особенности личности и характера Сергея Сергеича, Татьяне дано было право емко и многословно высказать собственные переживания, даже портрет хозяина усадьбы был весом и выразителен. Тогда как пласт нового («*разночинного*» сегодня) был значительно локальнее — представление о новом и настоящем исчерпывалось (без эпизода со стихами) исключительно воззваниями Подгорина и его инвективами в адрес Сергея Сергеича. Введение в текст сцены с декламацией некрасовских строф «уравновешивает» композиционную структуру и позволяет наряду с группой героев-хозяев выделить равноценную пару героев-гостей, как показывает текст, *других* в сравнении с владельцами поместья.

Поводом к декламации стихов Некрасова, введенным в текст в ходе работы над корректурой, послужили увиденные гуляющими зеленые и красные огни, что зажглись «по линии железной дороги там и сям» [23, с. 13].

Варя остановилась и, глядя на эти огни, стала читать:

Прямо дороженька: насыпи узкие,  
Столбики, рельсы, мосты,  
А по бокам-то всё косточки русские...  
Сколько их!..

— Как дальше? Ах, боже мой, забыла всё!  
Мы надрывались под зноем, под холодом,  
С вечно согнутой спиной...

Она читала великолепным грудным голосом, с чувством, на лице у нее загорелся живой румянец, и на глазах показались слезы. Это была прежняя Варя, Варя-курсистка... [23, с. 13].

Эпизод организован так, что предикативное «забыла» Варвары преодолевается и нейтрализуется «вдруг вспомнил» Михаила, эксплицируя «родство душ» героев:

Подгорин вдруг вспомнил, — как-то случайно уцелело у него в памяти со студенчества, — и прочел тихо, вполголоса:

Вынес достаточно русский народ,  
Вынес и эту дорогу железную, —  
Вынесет всё — и широкую, ясную  
Грудью дорогу проложит себе... [23, с. 13].

Строки «Железной дороги», декламируемые Варварой, всколыхнули героя-рассказчика и, «слушая ее, Подгорин думал о прошлом и вспоминал, что и сам он, когда был студентом, знал наизусть много хороших стихов и любил читать их» [23, с. 13].

На какой-то миг может показаться, что стихи Некрасова — маркер нового, сегодняшнего, прогрессивного и ожидаемого. Однако в сцене со стихами настойчиво повторяется семантически значимый глагол «забыла» («Ах, боже мой, забыла всё!»; «Эх, забыла» [23, с. 13]; позже он повторится в речи героини еще раз — «Всё забыла» [23, с. 16]; будет акцентирован в словах повествователя: «дальше Варя не помнила...» [23, с. 13]), что в совокупности формирует мотив забвения и становится сигналом оксюморонного «прошедшего нового», оставшейся позади молодости («нет уже молодости» [23, с. 8]) и наступления поры неких итогов.

Неслучайно последние строки некрасовского стихотворения — «Жаль только...» — удваиваются (даже утраиваются) в репликах героев и из сферы поэзии переносятся в плоскость прозы. Варя подхватывает чтение Подгорина, но переводит стихотворные строки в статус размышления-суждения о себе (о нас, о них). «Жаль только, — перебила его Варя, вспомнив, — жаль только, жить в эту пору прекрасную уже не придется ни мне, ни тебе!» [23, с. 13]. Формат графической — линейной — визуализации «цитаты», обстоятельственно-наречная форма «уже» (вместо некрасовского «уж») не соответствуют ритмике стихотворения, трансформируют возвышенный строй поэтической тональности и превращаются в часть прямого диалогического высказывания героини. Завершающий сцену жест Варвары Павловны — похлопывание по плечу Подгорина («она засмеялась и хлопнула его рукой по плечу» [23, с. 18]) — до-

вершает ситуацию переключения эмоционального регистра, подобно тому, как чуть позже фраза «Закрыли рояль» [23, с. 18] выделит аспекттивный ракурс безвозвратности и невозвратимости утрат, произошедших с героями.

Итак, с введением сцены чтения стихов Некрасова уравнивается композиционная структура рассказа, обеспечивается уравнивание соположения в рассказе героев из различных социальных слоев общества. Более того, по мере погружения в художественную атмосферу рассказа становится ясно, что Чехов не абсолютизирует ранее акцентированную оппозицию прошлого и настоящего. Скорее наоборот. Очень по-чеховски он снимает *противопоставление* (тогда ↔ теперь) и замещает его сопоставлением (тогда // теперь или тогда = теперь). Казавшаяся конститутивной антитеза «уже» и «еще», «когда-то» и «сейчас» Чеховым нейтрализуется, граница между оппозитивами стирается. Герои и прошлого, и настоящего — Лосевы и Пригорин/Варя — оказываются погруженными в *тогда* больше, чем в *сейчас*. Неслучайно замечание повествователя о герое-рассказчике: «Настоящее было ему мало знакомо, непонятно и чуждо» [23, с. 7] — и оно может быть спроецировано на всех героев рассказа.

Тогда на основе приведенных размышлений можно заключить, что высказывание Чехова-публициста о Некрасове — «...о том, что он [Некрасов] уже отжил или устарел, не может быть и речи...» — для художника-Чехова не релевантно. Как показывает текст рассказа «У знакомых», Некрасов для Чехова (и его героев) оказывается выразительным коррелятом прошедших демократических шестидесятых — не настоящего, не сегодняшнего, не «нового». Другое дело, что для Чехова концептуально вопрос *о новом* — вопрос весьма сложный и далеко не однозначный.

В этом плане нуждается в уточнении мысль исследователей о том, что сферы восприятия автора и героя практически совпадают, почти накладываются друг на друга, внутренняя речь персонажа и активно эксплуатируемый прием несобственно-прямой речи как будто свидетельствуют о родстве позиции автора-повествователя и героя-рассказчика [см.: 8]. Однако, как нередко бывает у Чехова, подобное впечатление — только видимость. Несовпадение зоны голоса героя и автора (разведение их) обнаруживается в рукописях и усиливается в ходе корректурной правки. Всего одно-два слова, кооптированные в текст (г. о. в речи Подгорина), позволяют заметить, что Чехов сознательно и последовательно дифференцировал позицию героя-рассказчика и позицию героя-повествователя, усиливал в суждениях персонажа намеренную субъективность, эмоциональность и личностную оценочность. Доминирующая форма субъективной наррации — от первого лица — очень осторожно и корректно объективируется точкой зрения невидимого автора, повествовательной формой от третьего лица — и их позиции не совпадают.

Подобная — нечеткая — аксиология, слабо контурированная система персонажей свидетельствуют о «проходном» («подготовительном») характере рассказа, о рассредоточенности (еще) раздумий автора и его несфокусированности в отношении к главному вопросу, который позже окажется в эпицентре «Вишневого сада» — вопрос о судьбе России, с ее разоряющимися «гнездами», беспомощными хозяевами и несчастными гостями. Однако подступы к универ-



сализации намечающихся проблем явно просматриваются (прочерчиваются) в тексте «У знакомых».

В русле этих рассуждений напомним, что первоначально рассказ должен был называться «Крик». Возникает вопрос: в чем смысл изменения названия? как в результате переименования смещаются смысловые акценты и общая идея рассказа? Ответ: принципиально.

Как видно из «Записных книжек» и сохранившейся корректуры, текст рассказа не подвергался радикальным правкам, последние были связаны прежде всего с нарративными стратегиями автора (повествователя и рассказчика). Однако смена названия принципиально трансформировала перспективу восприятия событий, точку отсчета, фокус, на который должен был ориентироваться реципиент.

Если внимательно приглядеться к тексту рассказа «У знакомых», то становится очевидным, что мотив крика, который должен был выйти на титульную позицию, связан с образами хозяев поместья Кузьминки. Это горькие реплики и драматичные монологи Татьяны Алексеевны, *кричащей* о гибели родовой усадьбы, дома, семьи, самого существования.

В ответ на собственные размышления о потере Кузьминок Татьяна с болью выкрикивает-воскликает: «Без Кузьминок я не могу. И не могу, и не хочу. Не хочу! — крикнула она и топнула ногой» [23, с. 11].

На абстрактную по своей сути реплику Подгорина о новой жизни Татьяна решительно отвечает — и тоже с криком: «Как вы можете это говорить! — крикнула Татьяна; теперь она казалась очень красивой и сильной, <...> была готова броситься на врага, который захотел бы отнять у нее мужа, детей и гнездо...» [23, с. 11].

Черновики не показывают этого, но крик мог звучать в тексте рассказа и в других задуманных и не вошедших в окончательную редакцию фрагментах.

На этом основании можно предположить, что «рабочее» название рассказа — «Крик» — скорее всего было связано с криком о помощи хозяев «дворянского гнезда», с криком боли и терзающей их потери. Точка зрения повествователя и его аксиологическая позиция тем самым были ориентированы на Татьяну и ее «гнездо». Неслучайно в «Записных книжках» Чехова значится, что главной героиней рассказа должен был быть женский персонаж.

Смена названия «Крик» на «У знакомых» кардинально меняла аспекттивный ракурс восприятия изображаемого. Теперь в центре нарративной системы оказывался голос героя-рассказчика, друга семьи, адвоката, в гостях «у знакомых» наблюдающего за происходящим в усадьбе и смотрящего «со стороны». При такой диспозиции «крик» героини теперь не воспринимается непосредственно, но достигает реципиента-читателя словно через мембрану (фильтр) восприятия Подгорина, чьи мысли и впечатления точно «приглушают» крик хозяйки «дворянского гнезда». Новое название сдвигает на задний план драматичную судьбу поместья и его владельцев, но выдвигает на передний рефлексии и оценочность изображаемого «человеком со стороны» — теперь его голос звучит отчетливее, он солирует. И хотя в рассказе это голос друга, тем не менее его позиция иная — «чужая» по степени сопричастности драматическим обстоятельствам и по осмыслению их генетики.

Как уже было сказано выше, герой Подгорин — демократ-разночинец. Он *другой*, хотя как старинного друга семьи и его беспокоит (до определенной степени) судьба поместья (Лосевых). Неслучайно как сквозной, пронизывающий текст мотив звучит вопрос: что делать?

В пределах небольшого рассказа вопросно-риторическая фигура «что делать?» повторена как минимум пять раз («Научите, бога ради, *что нам делать?*» [23, с. 12] и др.), в форме ответа («напр., «ничего нельзя сделать» [23, с. 11]) — еще несколько раз. Очевидно, что для тонкого стилиста Чехова столь обильное присутствие маркированного оборота не случайно. Многократность повторения одной и той же идеологемы («что делать» [23, с. 12, 15], «что нам делать» [23, с. 12]), с одной стороны, несомненно, указывает на безвыходность положения героев-дворян и желание преодолеть гибельность ситуации, с другой — пробуждает ассоциацию с романом Н. Г. Чернышевского «Что делать?», с образами героев-шестидесятников. Отлитературный мотив «Что делать?» формирует квалифицирующую (институализирующую) ауру героев рассказа.

А прогос: вполне вероятно, что и медицинское образование героини, и даже ее имя были навеяны (в т. ч. и) ассоциациями с романом «Что делать?», сюжетными нитями судеб героев-медиков Лопухова и Кирсанова, образом «новой» героини Веры Павловны (как видно, «отцовские» корни у героинь общие).

Однако только «идентификацией» героев мотив не исчерпывается — он выражает смятение во внутреннем мире героев и потому в ходе корректурной правки подвергается Чеховым универсализации: от вопроса Чернышевского «Что делать?» писатель выходит на уровень вопроса Шекспира: «Всё ли благополучно в Датском королевстве?» [23, с. 11]. Причем семантико-смысловая значимость вопроса сокрыта не в самой приведенной цитате, а в интертекстуальном фоне — в гамлетовском рефрене «Быть или не быть?»: «Смиряться под ударами судьбы иль надо оказать сопротивление?» (перевод Б. Пастернака). И далее поднимается до сакрально-бытийной — экзистенциальной — риторики: «кто вы и что вы...» [23, с. 20].

Между тем, возвращаясь к теме чеховского восприятия Некрасова, обратимся теперь к тексту «Вишневого сада» и напомним, что и в нем звучат некрасовские строки. Как помним, во втором действии во время прогулки хозяев поместья Раневской и Гаева и их гостей рядом с ними появляется Прохожий.

Трофимов. Кто-то идет.

*Показывается Прохожий в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян.*

Прохожий. Позвольте вас спросить, могу ли я пройти здесь прямо на станцию? Гаев. Можете. Идите по этой дороге.

Прохожий. Чувствительно вам благодарен. *(Кашлянув.)* Погода превосходная... *(Декламирует.)* Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон... *(Варе.)* Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...

*Варя испугалась, вскрикивает.*

Лопахин *(сердито)*. Всякому безобразию есть свое приличие!

Любовь Андреевна *(оторопев)*. Возьмите... вот вам... *(Ищет в портмоне.)* Серебра нет... Все равно, вот вам золотой...

Прохожий. Чувствительно вам благодарен! (*Уходит.*)  
*Смех* [22, с. 226].

Декламируемые Прохожим строки — компиляция из Надсона и Некрасова, у последнего — из «Размышлений у парадного подъезда» [22, с. 518]. Подключение к Некрасову строк из Надсона не нарушает стилового и смыслового единства стихотворного послания, скорее усиливает и нагнетает впечатление от сочувственной поэзии «заступника народного».

Однако, если в рассказе «У знакомых» чтение стихов Некрасова сопровождается серьезной тональностью и акцентируется грустной финальной сентенцией Варвары («Жаль...»), то в «Вишневом саде» (написанном позднее) сцена выписана в ироническом ключе, настраивающем на «брезгливое чувство». Портрет и образ Прохожего выразительно маркированы — герой «в белой потасканной фуражке» и он «слегка пьян» [22, с. 226]. Характер внешнего портретирования персонажа не вызывает сомнения: личность героя — выразителя народных чаяний — снижена и карикатурирована, а его внутренний потенциал акцентирован еще и авторской ремаркой — «Смех», что выдает в героя существо пошлое, низкое и неблагодарное.

Таким образом, и в данном случае следует говорить о несовпадении публицистического и художнического пафоса высказывания Чехова по поводу Некрасова. Если на уровне рационалистической оценки поэтического наследия Некрасова Чехов был сдержан, великодушен и доброжелателен, по-своему «солидарен», хотел верить в то, что Некрасова «на наш век хватит», то в ходе творческого миромоделирования художник подчинялся не закону рационального объективизма, а чувству и интуиции, и тогда характер восприятия поэзии Некрасова (по-видимому, и его личности) оказывался иным. Некрасов оставался вне пределов глубинных интенций писателя, некрасовская поэзия не побуждала Чехова и его героев к философским размышлениям, рефлексия персонажей на некрасовские строки носила форму условной характерологии, маркирования литературного типа и исторической эпохи, которой для Чехова были *некрасовские* шестидесятые. Иронико-сатиризованный образ Прохожего (проходящего, прошедшего) становится фигуративной реализацией развернутой метафоры, связанной с художническим восприятием Некрасова Чеховым.

Напомним, что в пьесе «Вишневый сад» звучит и еще один «некрасовский» мини-мотив — упоминание времени, когда случилось «несчастье» [22, с. 224], т. е. была объявлена крестьянская воля<sup>7</sup>. Слуга Фирс, своеобразный герой-резонер в пьесе Чехова [см. об этом подробнее: 5, с. 463–510], определяя суть крепостной реформы 1861 года, квалифицирует ее как несчастье, выступая открытым (или скрытым?) противником доминантной установки лирического героя некрасовской поэзии, его героя-борца и героя-народолюбца, приветствующего и воспевающего крестьянскую свободу. В «свернутой» форме знаменательная (и знаменитая) реплика-идеологема Фирса обозначает конфронтацию героя (в итоге и Чехова) с Некрасовым, эксплицирует диалектичность подхода Чехова к событиям окружающей жизни — в отличие от социальной тенденции поэта-народника.

В качестве итога приведенным наблюдениям следует еще раз вернуться к сопоставлению рассказа «У знакомых» и комедии «Вишневый сад». Как было

показано выше, сюжетные коллизии и мотивные ряды, выстраивающие нити взаимодействия между произведениями, носят очень «предварительный» характер и слишком далеки от той емкой философской проблематики, к осмыслению которой Чехов обратится впоследствии. Экзистенциальная триада (прошлое → настоящее → будущее) пока еще не контурируется в тексте и соположение темпоральных пространств реализуется упрощенно, через оппозиционный дуализм (тогда ↔ теперь). Маркеры социальной дифференции (дворяне — разночинцы — люди из народа в их отношении к будущему России) в рамках рассказа ограничиваются приметам либерального идеализма (сильно иронизированного) и «туманного» демократизма (с его абстракциями о некой «новой жизни»). Образ Надежды сюжетно остается вне пределов персонажной градации — семантически значимый антропоним (Надежда = надежда) многократно обыгрывается в тексте рассказа, но акциональная позиция героини фабульно не прописана, героиня фактически выпадает из системы идейно кодируемых персонажей.

В рассказе «У знакомых» обобщенные универсалии «Вишневого сада» (сад // Россия; поколения // временные пласты) еще не выкристаллизованы, философская многослойность еще не достигнута и локализована полем психологизации, вниманием к внутреннему миру одного из героев — к сознанию персонажа-рассказчика. Диалектика мировосприятия еще только формируется — двойственность поведения центрального персонажа, его личностная противоречивость и двусоставность (о Подгорине: «В нем было два человека» [23, с. 12]) обозначают поиски художника в этом направлении, но не позволяют выйти на уровень глобального обобщения. Однако, еще только нащупывая перспективу художественного осмысления судеб былых «дворянских гнезд», Чехов уже на уровне рассказовой наррации указывает на связь персонажей с чем-то большим, чем просто усадьба, дом, сад, — в рамках хронотопа даже малой жанровой формы этим «чем-то» оказывается жизнь, человеческое существование, бытие.

В целом рассказ «У знакомых» достаточно неопределен, раздифференцирован и даже аморфен, потому и критикой, и самим автором был оценен как довольно слабый [см.: 16, с. 166] (неслучайно в собрание сочинений А. Ф. Маркса текст не вошел [17, с. 46]). Между тем отдельные аспекты рассказового микрокосма позволяют различить каркас текста, заглянуть в мастерскую художника, обозначить перспективы художественных поисков, в конечном итоге приведших к гениальному «Вишневому саду».

Применительно же к чеховской аксиологии места и роли Некрасова в истории русской литературы (и общества в целом) рассказ «У знакомых» выявляет такой характер дискурсивного высказывания, следуя которому можно реинтерпретировать (дешифровать) модальную установку официальной писательской анкеты и уточнить спектр смысловой полифонии, которую демонстрировал Чехов, говоря о любви к Некрасову. Вряд ли можно согласиться с суждением, что «отношение А. П. Чехова к Некрасову было безоговорочно положительное» [3, с. 103], — в истории русской литературы трудно найти художников более разных.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. В числе такого рода произведений Чехова могут быть названы «Ванька» (1886), «Свирель» (1887), «Счастье» (1887), «Спать хочется» (1888), «Именины» (1888), «Остров Сахалин» (1893–1894), «Белолобый» (1895), «Дом с мезонином» (1896), «У знакомых» (1898), «Вишневым сад» (1903) и др.

2. В библиотеке Чехова (ДМЧ) значится книга: *Некрасов Н. А.* Стихотворения. Полн. собр. в одном томе. 1842–1877. Изд. 2-е. СПб.: Тип-я Стасюлевича, 1882. 446 с.

3. Как известно, вторая половина XIX века стала эпохой «пробуждения» декабристских идей и их имен, что было связано с государственными указами о разрешении ссыльным вернуться в центральную Россию, с появившимися в этот период мемуарами (записками) бывших ссыльных и их жен (А. Е. Розен, И. И. Горбачевский, Н. И. Лорер, М. А. Бестужев, М. Н. Волконская и др.), ходившими первоначально в списках, позже опубликованными.

4. Мотив птицы-героини поддерживается образом настоящих птиц: «... в этой самой гостинной играли, пели и танцевали до глубокой ночи, при открытых окнах, и птицы в саду и на реке тоже пели...» [23, с. 16].

5. Слово «тип» звучит в тексте рассказа применительно к Сергею Сергеичу и к Подгорину: «такие “типы”, как Сергей Сергеич, и такие, как он сам, Подгорин» [23, с. 22].

6. Характер московских эпизодов из жизни Сергея Сергеевича можно легко представить себе по рассказу И. Бунина «Чистый понедельник» (и др.), где герои нередко проводят время в том же «Славянском базаре», «Эрмитаже» или у цыган.

7. Заметим, что и в рассказе «У знакомых» — 1898 г. — неожиданным образом появляется словосочетание «крепостное право». Герой-рассказчик, гуляя по саду, замечает башню: «В стороне, обращенной в поле, на правом углу стояла башня, построенная очень давно, еще в крепостное право» [23, с. 22]. Без контекста «некрасовских шестидесятых» подобное «уточнение» вряд ли было бы актуальным.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балухатый С. Д. От «Трех сестер» к «Вишневому саду». — Л.: АН СССР, 1931. — 70 с.

2. Балухатый С. Д. Чехов-драматург. — Л.: Гослитгиздат, 1936. — 319 с.

3. Битюгова И. А. К творческому портрету Н. А. Некрасова и А. П. Чехова. — Сталинири (Цхинвали): Госиздат Юго-Осетии, 1959. — 253 с.

4. Богданова О. В. «Да ты своим ли голосом поешь?» // Богданова О. В. О поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?». — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. — 195 с. [Сер. «Петербургская филологическая школа и образование». Вып. 5]. — С. 5–19.

5. Богданова О. В. «Пьесу назову комедией...» // Богданова О. В. Русская литература XIX — начала XX века. Традиция и современная интерпретация. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. — С. 463–510.

6. Богданова О. В. Две редакции рассказа А. П. Чехова «Ионыч» // Богданова О. В. Русская литература XIX — начала XX века. Традиция и современная интерпретация. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. — С. 357–388.

7. Богданова О. В. О поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. — 195 с.

8. Кубасов А. В. Нарратив и время в рассказе А. П. Чехова «У знакомых» // Уральский филологический вестник. — 2013. — № 1. — С. 138–151.
9. Макеев М. С. Некрасов. — М.: Молодая гвардия, 2017. — 464 с.
10. Михельсон А. Д. Большой толково-фразеологический словарь русского языка: электронное издание. — М.: Си ЭТС: Бука, 2008.
11. Петровская Н. И. Литературные коды в рассказе А. П. Чехова «У знакомых» // Вестник ТГПИ им. А. П. Чехова. — 2008. — Сер. Гуманитарные науки. Вып. 1. — С. 101–105
12. Примечания // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 16: Сочинения. 1881–1902. — М.: Наука, 1979. — С. 354.
13. Смолкин М. Великий реалист // На рубеже. — Петрозаводск. — 1954. — Июль—август, № 7. — С. 112–113.
14. Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 8 т. Т. 4. — М.: Лексика, 1996. — 361 с.
15. Чехов А. П. Ответ на анкету «Отжил ли Некрасов?» // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 16: Сочинения. 1881–1902. — М.: Наука, 1979. — С. 273.
16. Чехов А. П. — А. С. Суворину. 6 (18) февраля 1898 г. Ницца // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 12: Письма, июнь 1897 — декабрь 1898. — М.: Наука, 1979. — С. 166.
17. Чехов А. П. — А. Ф. Марксу. 18 июня 1901 г. Аксеново // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 10: Письма, апрель 1901 — июль 1902. — М.: Наука, 1981. — С. 46.
18. Чехов А. П. — Д. Ф. Батюшкову. 15 (27) декабря 1897 г. Ницца // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 7: Письма, июнь 1897 — декабрь 1898. — М.: Наука, 1979. — С. 122.
19. Чехов А. П. — О. Л. Книппер-Чеховой. 14 декабря 1902 г. Ялта // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 11: Письма. 1902–1903. — М.: Наука, 1982. — С. 90.
20. Чехов А. П. — О. Р. Васильевой. 21 декабря (2 февраля) 1898 г. Ницца // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 7: Письма, июнь 1897 — декабрь 1898. — М.: Наука, 1979. — С. 156.
21. Чехов А. П. — Я. С. Мерперту. 29 октября 1898 г. Ялта // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 7: Письма, июнь 1897 — декабрь 1898. — М.: Наука, 1979. — С. 315.
22. Чехов А. П. Вишневы сад // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 13: Пьесы, 1895–1904. — М.: Наука, 1978. — С. 196–253.
23. Чехов А. П. У знакомых // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 10: Рассказы, повести, 1898–1903. — М.: Наука, 1977. — С. 7–23.