

Метапоэтические мотивы в художественной структуре повести А.П. Чехова «Дуэль»

Metapoetic Motives in the Artistic Structure of A.P. Chekhov's Story "Duel"

TATYANA A. ALPATOVA, *State University of Education*
alpatova2005@gmail.com

Received: July 25, 2024.

Accepted: December 30, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.30827/meslav.23.31378>

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается система художественных приемов А.П. Чехова, оформляющая метапоэтический слой в повести «Дуэль». Отмечается значение метапоэтических мотивов в произведении, их роль в представлении принципиальной для Чехова-писателя идеи о подвижности, динамике жизни, невозможности единственно «правильного» высказывания о человеке, ситуации, окружающем мире. Предложена типология метапоэтических мотивов в повести; особое внимание уделено специфике прямого метапоэтического высказывания, которое обусловлено указанием на «род занятий» главного героя – Лаевского («филолог»). Выделены специфические формы представления ситуаций эксплицированного оформления «словесного оформления» жизненных впечатлений (описание природы – оценка / самооценка персонажа – ироническое переосмысление «амальгамы» интертекстуальных отсылок – установление пограничной ситуации перехода героев от словесного образа к «реальности» жизненной ситуации, в которой они оказались). На основе анализа повести «Дуэль» сделаны выводы о значении метапоэтических мотивов в творчестве писателя и о специфике их реализации в системе «непрямого высказывания» чеховской прозы.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Дуэль», метапоэтика, художественный образ, речь героя.

ABSTRACT

The article examines the system of artistic techniques of A.P. Chekhov, which forms the metapoetic layer in the story "Duel". The importance of metapoetic motifs in the work is noted, their role in presenting the fundamental idea for Chekhov the writer about mobility, the dynamics of life, the impossibility of a single "correct" statement about a person, a situation, the world around him. A typology of metapoetic motifs in the story is proposed. Particular attention is paid to the specifics of direct metapoetic utterance, which is due to the indication of the "occupation" of the main character – Laevsky ("philologist"). Specific forms of presenting situations of explicit design of the "verbal design" of life impressions are identified (description of nature – assessment / self-esteem of the character – ironic rethinking of the "amalgam" of intertextual references – establishment of a borderline situation of the characters' transition from a verbal image to the "reality" of the life situation in which they find themselves). Based on the analysis of the story "Duel," conclusions are drawn about the significance of metapoetic motifs in the writer's work and about the specifics of their implementation in the system of "indirect utterance" of Chekhov's prose.

Keywords: A.P. Chekhov, "Duel", metapoetics, artistic image, hero's speech.

Повесть А.П. Чехова «Дуэль» с момента своего выхода оказывается в центре непрекращающихся дискуссий, предмет которых – целый ряд структурных элементов произведения, притом, как правило, настолько важных, что принципиальная невозможность более или менее последовательно их интерпретировать ставит под сомнение саму перспективу когда-либо «прочитать» «Дуэль» как нечто устойчивое



© Universidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

в смысловом, ценностном, характерологическом аспекте (Кантор, 2020, сс. 13-32), (Катаев, 1997, сс. 48-55). Своеобразным выходом из этой ситуации может быть внимание к аспекту поэтологическому, метапоэтическому, когда повесть рассматривается не только как авторское «высказывание о мире», но в первую очередь как «высказывание о высказывании», тем более что заключительный «тезис» повести – «Никто не знает настоящей правды» (Чехов, 1974-1983, 7, с. 453) – к тому же, дважды повторенный разными персонажами, вполне может претендовать на то, чтобы выступить в виде авторской творческой декларации – и во всяком случае, именно в этом аспекте был воспринят современниками.

Цель данной работы – рассмотреть систему метапоэтических мотивов в повести, позволяющих выявить в тексте сами порождающие его механизмы, в том числе поэтико-стилистические особенности феномена конфликта интерпретаций, столкновения множества разнообразных номинирующих, концептуализирующих, оценочных высказываний в повести (героев о самих себе – о других людях – о социуме – о природе), как метапоэтический прием автора, в конечном итоге определяющий философию чеховского творчества, в совокупности ее антропологической и онтологической парадигмы. Динамика интерпретаций, представляющих собой, по сути, основу текста повести, своеобразна прежде всего потому, что кумулятивный эффект, который рождает их множественность, приводит не столько к возможности взаимодействия этих высказываний (как на началах согласия, так и собственно конфликта), но капсулирования, замыкания на себя – что способствует реализации того ощущения невозможности высказать некую «настоящую правду», вопрос о которой столь важен для авторского самоопределения Чехова.

Постановка проблемы метапоэтического анализа творчества Чехова, как и метапоэтического потенциала русской литературы в целом, в последние десятилетия стала одним из перспективных, динамично развивающихся направлений российской научной мысли (Ходус, 2008). При этом все чаще звучат выводы, что присутствие метапоэтической проблематики в художественном произведении – явление отнюдь не редкое, и конечно же, не сводимое только к постмодернистскому художественному дискурсу. При всех различиях авторской интенции, определяемой господствующим литературным сознанием эпохи, оказывается вполне возможной ситуация, когда в художественном произведении появляется «слово второго порядка», когда предметом рефлексии оказывается не «действительность» как таковая, а сам процесс построения художественного текста, элементы «самоинтерпретации», «автокомментирования», «автометарефлексии», и т.п. При этом присутствие «метапоэтического слоя» в художественном произведении отнюдь не выделяется в виде изолированных самостоятельных элементов, а оказывается «включено» в сам художественный текст, в его целостное системное единство (подробное теоретическое и историографическое обоснование методологии см.: Штайн, 2002-2006).

С нашей точки зрения, ключевой характеристикой присутствия метапоэтического начала в тексте может быть своеобразное «двойное кодирование», когда в самом художественном произведении эксплицируется некий способ его конструктивного строения (дается своеобразная подсказка, «как сделана...» эта книга). В этом смысле метапоэтические мотивы, с одной стороны, представляют собой некий исчисляемый

перечень, с другой же могут быть всякий раз различны по составу, сохраняя единство функциональной характеристики – в совокупности создавать эффект «становления» самого повествования, механизм которого (в условной «норме» скрытый), приоткрывается читателю и потенциально оказывается «ключом» к пониманию и способа представления героев, и общей атмосферы текста.

Ситуация такого рода становится, по-видимому, актуальной при всякой смене художественных систем, отрефлексированной литературным сознанием. В русской литературе это проза Н.М. Карамзина (маркирующая изменения рубежа XVIII-XIX веков) (Алпатова, 2012), структурно необычные тексты А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, поиски героем «слова» о себе и мире в прозе Ф.М. Достоевского и др. При этом основная проблема видится в том, насколько разнообразной может быть формальная организация подобного рода метапоэтического плана, безусловно, несводимого только к эксплицированным в тексте «суждениям» писателя о творчестве, более или менее легко опознаваемым за «маской» героя, неизбежно обретающего в подобной ситуации черты протагониста. Базовой для выявления и типологизирования подобных элементов может быть ситуация, в которой эксплицируется не столько авторское «высказывание» как таковое (очевидный поэтологический, метапоэтический дискурс «первого порядка»), а художественные приемы, способствующие выявлению «динамики повествования», «становящейся», «неготовой» природы авторского слова о мире, «безостановочная рефлексия слова над собственным рождением» (Котелевская, 2018, с. 10), проявление которой предполагает вариативность формальной воплощенности.

Чеховский художественный мир в значительной степени предполагает последовательную дискредитацию слишком очевидных «больших» смыслов, отказ от навязчивого формулирования готовых идей и выводов; не случайно именно в рамках «идейной структуры» «Дуэли» воплощением этой несостоятельности очевидного становится речевая линия фон Корена, о неприемлемости которой для Чехова писал, в частности, С.Н. Булгаков: «К одному Чехов относился действительно с непримиримой враждой, – к упрощенным геометрическим формулам, в которые прямолинейные люди пытаются уложить и жизнь, и будущее, но за которыми скрывается нередко лишь незрелость мысли...» (Булгаков, 2002, с. 557). В сфере поэтологии, метапоэтики он также неизбежно ускользает от очевидности и навязчивости формулировок. Не случайно в первых литературно-критических оценках творчества писателя так часто звучали упреки в безыдейности и, с другой стороны, сама возможность признания Чехова как писателя, как правило, означала для его критиков способность видеть основой чеховского художественного мира его динамику, движение, в котором становление жизни на новых началах, становление нового понимания нового же человека в принципе не могло осуществляться в прежних формах словесного выражения. Это ключ к своеобразным замечаниям Д.Н. Овсяннико-Куликовского о Чехове, в творчестве которого критик отмечал преобладание «освещения» над «предметом», над ожидаемым его «изображением», ощущение «мягкое» и «ненавязчивое» (Овсяннико-Куликовский, 2002, с. 518) ключ к пониманию «импрессионистичности» и «лиризма» чеховской прозы, сутью которой становилось именно умение уловить процессуальность – при том, что как раз за нею и происходит тайна преображения мира, которую увидел в

чеховской прозе Ю.И. Айхенвальд: «Мир остается миром, подлинный вид его не изменяется – лишь накинута на него дымка впечатлений, и потому как будто улетучилась, или, по крайней мере, утончилась его материальная суть, его грубая вещественность, и владеет нами почти одна духовная стихия, прозрачная и чистая, исполненная звуков эоловой арфы» (Айхенвальд, 2002, с. 728). Метапоэтика чеховской прозы – в значительной степени это приемы воссоздания этой «дымки» и «духовной стихии», этих таинственных звуков без очевидного источника – предполагающих нередко парадоксальные сдвиги и смещения очевидных смыслов.

В целом оформление поэтологического, металитературного слоя «Дуэли» представляется зависящим от следующих элементов, функционально связанных с созданием «динамичного», «становящегося», «подвижного» художественного дискурса повести:

- непосредственное высказывание героев о проблемах творчества; представленное однократно, оно глубоко интегрировано в ход сюжета и потому почти «неуловимо», хотя находится в динамической связи с неким «итоговым звучанием» повести в целом;

- по контрасту с этим «скрытым» метапоэтическим высказыванием в повести выделяется значительно более четко эксплицированный реминисцентный план – очень богатый претекстами, предполагающий самые разные способы их интертекстуального оформления, преимущественно иронического, что позволяет повести включаться в целостную систему идейно-эстетических дискурсов эпохи, реализуя, таким образом, один из базовых принципов существования в тексте «метапоэтически значимого слова» – оно существует «только в системе всех дискурсивных практик» (Ходус, 2008, с. 39);

- с реминисцентным планом повести тесно взаимодействует план «интерпретационно-оценочный», также чрезвычайно разнообразно представленный в тексте; каждый герой, предмет, ситуация предстают в таком множестве оценок, что, по существу, размываются как «реальность», являя читателю лишь ту или иную «словесную» свою ипостась и своеобразные «механизмы» ее создания;

- наконец, поддержкой для реализации метапоэтического слоя текста становится природа личности Лаевского как персонажа, ассоциированного со *словом* и не только определяемого словесными дискурсами, но способного осознавать и выстраивать их.

В данном случае представляется принципиальным, что герой не просто «развенчивается» Чеховым как представитель «словесной» профессии, потерявшей свое значение в мире разорванных коммуникаций (ср. Степанов, 2005, сс. 5-8). Лаевский вполне может рассматриваться и как герой-читатель, суждения которого о литературе очерчивают границы «метапоэтического дискурса» повести, и, с другой стороны, – как потенциальный герой – «автор» высказывания о собственной личности, судьбе, мире вокруг, в этом качестве подобный таким героям-писателям в мире Чехова, как Треплев и Тригорин в «Чайке». Это позволяет расширить постановку вопроса о метапоэтике Чехова, выйдя за пределы лишь драматургического контекста его творчества, исследованного В.П. Ходус (см. Ходус, 2008), и оценить метапоэтический потенциал повествовательной прозы писателя, определив методологию подобного исследования и потенциальную типологию подобных метапоэтических мотивов. Ассоциирование профессиональной идентичности Лаевского со *словом* в глазах других

персонажей становится в равной мере и признаком его личностной избранности (так, в глазах Самойленко Лаевский привлекателен тем, что «был когда-то на филологическом факультете, выписывал теперь два толстых журнала, говорил часто так умно, что только немногие его понимали...» (Чехов, 1974-1983, 7, с. 359)), и несостоятельности (которую предполагает в нем фон Корен, критикуя героя в том числе за бессмысленность слов, которыми тот окружает свою жизнь, развращая все вокруг: «до какой степени масса, особенно ее средний слой, верит в <...> литературность языка...» (*ibid.*, с. 374)). Лаевский в определенной мере становится в повести воплощением поведенческой и культурной модели, связанной с литературой (одно из объяснений множества прецедентных собственных имен, связанных с литературой, в его речи), от него ожидают некоего творческого, «художественного» *слова-поступка*, притом способность или неспособность к нему героя становится очередным источником негативных оценок.

Собственно метапоэтический потенциал подобной ситуации раскрывается в VI части повести, в споре Лаевского и фон Корена о целесообразности и возможности описания природы. Метапоэтический потенциал его тем более очевиден, что целый ряд прямых авторских высказываний Чехова, связанных с возможностями литературы, построен именно вокруг проблемы описания природы (ср. «у него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова...» («Чайка») (Чехов, 1974-1983, 13, с. 55); «В описании природы нужно хвататься за мелкие частности, группируя их так, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина <...> Если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочной мелькало стеклышко от разбитой бутылки...» (из письма Ал.П. Чехову, 10 мая 1886) (Чехов, 1974-1983, 1 (Письма), 242), ср. также письма А.В. Жиркевичу, 1895, А.М. Пешкову (М.Горькому), 1898). Эпизод этот тем более примечателен, что оказывается первой непосредственной стычкой между Лаевским и фон Кореном; следующей станет уже сама ссора и вызов на дуэль в XV части повести; в остальных сценах антагонизм героев оформляется в разговорах с «посредниками», главным образом с Самойленко.

Предмет спора предельно далек от тех сфер – этики, межличностных отношений, мировоззренческих суждений – в которых Лаевский и фон Корен чувствуют свою противоположность и в рамках которой разворачивается их противостояние по ходу сюжета. Речь идет о соотношении «впечатления» и «описания» – и таким образом о закономерностях самого языка словесного искусства, – обращение к метапоэтической проблеме глобального масштаба при этом, вполне в чеховской манере, растворено в бытовом, психологически и жизненно обоснованном сюжетном разворачивании.

В этом ряду вскользь высказанные суждения Лаевского и фон Корена – с первого взгляда не явная эстетическая декларация, спор, ведущийся внутри текста, о том, каким образом может быть выстроен этот текст.

Истоком противопоставления феноменов «впечатления» и «описания» (то есть, противопоставления непосредственной психической реакции на жизненное явление, с одной стороны, и словесного образа – с другой) в сознании современников Чехова была, по-видимому, романтическая поэтика, впервые манифестировавшая высшую эстетическую ценность «невыразимого», а в пределе – переход от последовательно-логического смыслового «разворачивания» к поэтике лейтмотива,

импрессионистичности, более или менее чистой суггестии художественного слова. Главный вопрос, который за этим стоял: может ли «описание» как явление словесное, прошедшее через глобальный лого-семантический «фильтр», сохранять свежесть и непосредственность живого «впечатления», и если нет, то каков же в таком случае смысл в занятиях литературой, в самом художественном творчестве, если реальность всегда будет ускользать от своего словесного воплощения?

Парадоксом в представлении позиций «филолога» и «зоолога» (как носителей, условно говоря, «гуманитарного» и «естественно-научного» мышления) становится тот факт, что ожидаемо противник словесной красоты фон Корен защищает в данном случае «литературность» в описаниях, в то время как Лаевский как раз и ставит ее под сомнение, в сущности, формулируя проблему, которая иначе ускользнула бы от внимания. Ср.: «впечатление лучше всякого описания. Это богатство красок и звуков, какое всякий получает от природы путем впечатлений, писатели выбалтывают в безобразном, неузнаваемом виде...» (Чехов, 1974-1983, 7, с. 386) – «А Ромео и Джульетта? А, например, Украинская ночь Пушкина? Природа должна прийти и в ножки поклониться...» (*ibid.*, 386). Смещение привычных точек зрения в данном случае особенно очевидно на фоне тургеневского «полемического гипертекста» повести (Ребель, 2018, сс. 218-258): «базаровский» типаж, более соотносимый с фигурой фон Корена, становится защитником как раз того, что собственно тургеневский Базаров отрицал, и напротив, герой «словесной», «искусственной» жизненной стратегии становится здесь защитником непосредственных «впечатлений», жизненного начала, ускользающего из словесного дискурса.

Собственно описания природы в повести последовательно раскрывают указанный принцип: внутри картины сталкивается, с одной стороны, «словесный образ» (в том числе подсказанный системой читательских ожиданий, которая, в свою очередь, определяется литературными, главным образом романтическими принципами представления экзотики Кавказа), с другой же – механизм его необычного, обновляющего описания (притом разворачивающегося непосредственно в тексте, именно в процессуальности, в том числе за счет смены стиливых регистров «высокого» и «бытового»). Кроме того, в описании способно реализовываться и некое третье начало – «подлинного», «живого» ощущения, которое можно соотнести с выявляемым в этой повести Чехова А.Д. Степановым планом «непрямой коммуникации автора и читателя («закрытая для героев и открытая для внешней интерпретации непрямая коммуникация автора и читателя» (Степанов, 2005, с. 108)), которая происходит за рамками опыта героев, а по сути, и за рамками самого текста и в итоге означает присутствие некоего высшего жизненного плана, который никогда не сможет раскрыться в их бытовой реальности, но при этом открывает возможность перерасти эту реальность, пусть лишь в потенциале. Так, реализуемая на уровне оценивания героев бестиарная «паучья» метафорика, возникает и в словесном описании окружающей их обстановки: «Знойный воздух застыл, был неподвижен, и длинная паутина, свесившаяся с каштана до земли, слабо повисла и не шевелилась...» (*ibid.*, 376). Так неожиданная в «литературном» контексте бытовая по природе деталь сравнения делает более острой саму границу литературности и «реального», к которому стремятся, но не могут прорваться герои: «Экипажи ехали по дороге, прорытой в совершенно отвесном скалистом берегу, и

всем казалось, что они скачут по полке, приделанной к высокой стене, и что сейчас экипажи свалятся в пропасть...» (*ibid.*, с. 384). Собственно описание, и параллельно читательское представление, какие оно должно и могло бы быть, контрастное сочетание высокого и низкого, – подобные элементы в чеховской повести всякий раз становятся базовой обстановкой сцены, выявляют собственно «литературность» как феномен представления окружающего мира, до определенного момента неизбежно преследующий героев.

Сам по себе факт перерастания литературным «пейзажем» служебной функции «фона» действия стал общим местом в литературе начиная с сентиментально-предромантической эпохи, открывшей т.н. «пейзаж души». Новаторство Чехова в данном случае видится в том, что он не столько делает описание природы воплощением внутреннего состояния персонажа, сколько позволяет этому описанию в одно и то же время раскрывать и психологическую, и чисто литературную функцию, в результате чего и пейзажный образ в целом, и отдельная пейзажная «деталь» соотносятся одновременно с тремя сферами – условным представлением «реальности», психологизированным раскрытием эмоционально окрашенной «точки зрения» персонажа, и главное – представлением творческого усилия, воссоздающего и эту «реальность», и эту «психологичность» пейзажа в словесном описании.

Таким образом, в восприятии героев «природа» превращается во «впечатление», которое она производит на человека, или же в «описание природы». Вместо спора о «природе» в ее непосредственной данности спор идет о том или ином типе ее «образа». Эта замкнутость в пределах словесного образа, «литературность» как болезненная форма искажения бытия, не позволяющая пробиться к осмыслению собственного существования, – ситуация, которая с еще большей остротой разворачивается, когда речь идет о людях и их действиях, прежде всего, центральных участниках дуэли, Лаевском и фон Корене.

В целом герои «Дуэли» типологически могут быть разделены на две группы: те, которые являются исключительно объектом интерпретации, высказываемой оценки, и существуют в пределах движения этих интерпретаций – и, с другой стороны, те, в изображении которых присутствуют как объективное начало, так и возможность субъективной оценки – и окружающих, и самих себя, и происходящих событий. При этом субъективность представляет собой возможность выйти за рамки оценочных высказываний (неважно, представляющих собой оценку со стороны других или самооценку) и реализуется, с одной стороны, в виде внутренних монологов, с другой – в изображении действия, резко ломающего привычный порядок вещей и выходящего за рамки любых оценок. Локально примером этому могут быть неподобающие сану действия дьякона во время дуэли, более развернуто – катастрофа, покаяние и перерождение Лаевского и Надежды Федоровны в финале повести. При этом сам факт множественности сталкивающихся интерпретаций поддерживается в повести развернутым реминисцентным планом, логику реализации в котором «пародийного гипертекста» по отношению к романам Г. Флобера «Госпожа Бовари» и Л. Толстого «Анна Каренина» анализирует С. Кибальник (Кибальник, 2021, сс. 100-111; 2023, сс. 437-450). Метапоэтические возможности этих «гипертекстов», связанных с целым рядом знаковых произведений русской литературы, составляющих прецедентную базу

чеховского поколения («Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Отцы и дети» И.С. Тургенева и др.), также оказываются связаны с базовой ситуацией «Дуэли» – столкновением, в которой невозможен выбор одной составляющей, ситуацией ускользающей «правды».

Начало повести экспонирует не только основу сюжетной ситуации (в рассказе Лаевского, адресованном Самойленко, о своих домашних затруднениях и сложных отношениях с Надеждой Федоровной), но и специфический принцип представления героя, который описывается словно бы отражающимся во множестве «зеркал» – разнообразных оценок, релевантность которых тут же ставится под сомнение. Первый персонаж, который становится объектом такой «ускользающей характеристики», – Самойленко, его личность оценивается сперва в негативном («производил неприятное впечатление бурбона и хрипуна», ср. «неуклюжесть, грубоватый тон» (*ibid.*, с. 353)), но практически сразу же в позитивном аспекте («человек смирный, бесконечно добрый, благодущный и обязательный», «по общему мнению, он был безгрешен» (*ibid.*, с. 353)). При этом взаимно исключаящим оценкам/характеристикам героя вполне соответствуют столь же противоположные его высказывания об одной и той же ситуации – и в случае обсуждения с Лаевским его отношений с Надеждой Федоровной, и в случае с собственными несбыточными мечтами о семейном уюте высказывание героя содержит резкий ценностный и стилистический скачок, переход от грубости и прагматизма к нежности, и наоборот – как свидетельство определенных психологических особенностей персонажа, стыдящегося излишне тонких душевных движений («мне бы дал бог хоть кривобокую старушку, только ласковую и добрую <...> Жил бы я с ней на своем винограднике и...» – «И пускай бы она там, старая ведьма, самовар ставила...» (*ibid.*, с. 361)).

Однако, как в данном случае, так и в последующем разворачивании сюжета повести указанная особенность речи (несоответствие заданных параметров высказывания, их неожиданная парадоксальная смена) будет повторяться многократно, у самых разных персонажей, создавая в итоге ощущение размытости как референции, так и адресации, и целенаправленности высказывания (о чём на самом деле говорят герои, кому и почему они это говорят). Так разрушаются сами основы высказывания. Яркий пример этого – сдвиг адресации реплик фон Корена во время споров с Самойленко о Лаевском: не имея возможности убедить адресата, он просто заменяет его, обращаясь к иному, совершенно не включенному в спор собеседнику («Я, дьякон, буду с вами говорить...» (*ibid.*, с. 369) (ср. неуместные откровенности Лаевского о сексе, которые шокируют и возмущают всех героев; двусмысленность понятия «муж» в разговоре Надежды Федоровны с Марьей Константиновной, и мн. др.). Развернутая типология нарушений коммуникативной логики в чеховских произведениях привлекала внимание исследователей (см. Степанов, 2005); в данном случае нас интересует, насколько внутри текста повести подобные «нарушения» как основа авторского стиля становятся предметом различного рода «автокомментирования», в том числе рефлексии персонажей, задавая таким образом основу метапоэтической линии текста.

Центром наиболее острых споров и наиболее разнообразных интерпретаций оказывается в повести Лаевский, причем именно он сам зачастую формулирует большую часть оценок – таким образом, тоже раскрывая потенциал владения словом,

столь важный в структуре личности персонажа. Именно со стороны Лаевского звучат такие самохарактеристики, как «неудачник», «лишний человек», «молодой старик», причем герой видит в себе не только эти качества, но собственную склонность к авторефлексии, определяя и ее как одну из важных присущих ему способностей – своеобразную аутотерапию: «... всё спасение в разговорах. Я должен находить объяснение и оправдание своей нелепой жизни в чьих-нибудь теориях, в литературных типах...» (*ibid.*, с. 355). Лаевский не просто «вытесняется» из собственной жизни теми литературными образцами, которые реализует в поведении, – он именуется себя, обозначая эти образы (притом и буквально, и рисуясь, то есть, заведомо иронически переосмысливая устанавливаемую параллель), способен выстраивать различные их «типологии» и «иерархии», и он же осознает, что подменил свою личность этими «образами», в известной мере поднимаясь над механизмами собственной репрезентации внутри текста. Реализация подобных структур в повести – уподобления Лаевским собственной жизненной ситуации или поведения «литературному описанию» в более или менее знаковом «прецедентном тексте», двусмысленность которого усиливается очевидной иронической интонацией, на грани автоиронии, см.: «Я утешал себя тем, что все время думал: “ах, как прав Толстой, безжалостно прав!”» (*ibid.*, с. 355); «Он вспомнил, что Анне Карениной, когда она разлюбила мужа, не нравились прежде всего его уши, и подумал: “Как это верно! Как верно!”» (*ibid.*, с. 362); «Своею нерешительностью я напоминаю Гамлета <...> Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!» (*ibid.*, с. 366).

Представление Лаевского в характеристиках фон Корена реализует следующую ступень отдаления от реальности. Лаевский как личность подменяется многочисленными словесными «образами», притом взятыми из самохарактеристик героя (очевидная переключка центральных обозначений – «я неудачник, лишний человек», пародирует речь Лаевского фон Корен, что буквально переключается с начальной самохарактеристикой героя: «для нашего брата-неудачника и лишнего человека...» (*ibid.*, с. 370, с. 355); см. также «осколки крепостничества», «люди восьмидесятых годов» и мн. др.). Эти высказывания, представляющие в тексте очевидный пример «чужого слова», в свою очередь иронически интерпретируются самим фон Кореном – как в косвенных цитатах («...начинал нести длинную галиматью об Онегине, Печорине, байроновском Каине, Базарове, про которых говорил: “это наши отцы по плоти и по духу”» (*ibid.*, с. 370)), так и в выводах, предлагающих конечное объяснение многочисленных прецедентных уподоблений как самооправдания Лаевского: «Мы должны понять, что такой великий человек, как Лаевский, и в паденьи своем велик, что его распутство, необразованность и нечистоплотность составляют явление естественно-историческое, освященное необходимостью <...> он – роковая жертва времени, веяний, наследственности и т.п.» (*ibid.*, сс. 370-371).

Тот или иной персонаж повести может совсем вытесняться из ситуации словесной оценкой, что особенно очевидно, когда она выглядит вкраплением «чужого слова», притом прецедентно связанного с различными формами официально-делового или же идеологизированного дискурса. Таковы возникающие в речи Самойленко обозначения других персонажей, внешне благожелательные, однако неприемлемые именно в силу одномерности и однозначности («ты ученейший, величайшего ума человек и

гордость отечества...» (*ibid.*, с. 376), «тебя немцы испортили...» (*ibid.*, с. 376), «звезда науки и светильник церкви!..» (*ibid.*, с. 376)). Иронический подтекст, «сдвигающий» в данном случае смысл оценок, при этом оказывается столь очевиден, что при всей трогательности фигуры Самойленко читатель готов солидаризироваться с довольно жесткой оценкой фон Корена: «Ты одинаково равнодушен ко всем...» (*ibid.*, с. 369). Так, актуализируя границу различных стилевых, субъектных регистров, формируется сдвиг референции, когда собственно предметом изображения делается не столько реальность, сколько само ее словесное «зеркало», механизм выстраивания дискурса.

Своеобразным «пленом» персонажа внутри подобного «зеркала» в повести нередко становится представление Надежды Федоровны. Необычность ее сюжетной роли в данном случае оказывается в том, что и сам женский образ, и сюжетная ситуация невольной измены Лаевскому отнюдь не являются поводом для дуэли, и более того – используются как попытка отменить или хотя бы перенести поединок. Это резко отличает представление чеховской героини не только от лермонтовских мотивов, составляющих «фон» дуэльного сюжета в «Герое нашего времени», но даже от очевидно иронически переосмысленной, трансформированной роли женщины как повода для дуэли, закодированной в отменяемых «читательских ожиданиях» в пушкинском «Евгении Онегине» или тургеневских «Отцах и детях». Во всех указанных случаях и Мэри, и Вера, и Ольга, и Феничка в том или ином виде все же соотносимы с дуэлью как таковой, если не являются предметом конфликта, то хотя бы в иллюзии одного из дуэлянтов нуждаются в защите. С Надеждой Федоровной такого не происходит – героиня повести «Дуэль» к дуэли не имеет никакого отношения, и ее собственное существование в пределах сюжетных ситуаций обретает именно опосредованный смысл, также иллюстрируя в первую очередь сами механизмы и возможности выстраивания словесной иллюзии между сознанием и «реальностью», в которой существует героиня.

Базовый принцип характеристики Надежды Федоровны при этом – разнообразные оценки, прежде всего в речи других персонажей, которые, в силу сложности положения героини и ее отношений с Лаевским, по большей части, не могут характеризовать ее непосредственно, а вынуждены прибегать к эвфемизмам – тем самым только подчеркивая двусмысленность «непристойного» денотата, за ними скрывающегося. В речи Самойленко это будет подчеркнутое уважение («Надежда Федоровна, женщина прекрасная, образованная <...> Конечно, вы не венчаны... <...> Но ведь это не ваша вина, и к тому же... надо быть без предрассудков и стоять на уровне современных идей...» (*ibid.*, с. 356); другие люди не столь деликатны: «чужая жена» – «содержанка» – «la femme» – «мадам» – «он снова полюбил теперешнюю свою... как ее?.. замужнюю...» (*ibid.*, с. 371) и т.п. Особенность автохарактеристик героини также такова, что в них преобладает элемент чужой оценки – она словно смотрит на себя глазами окружающих людей, при этом подменяя их оценками собственные ощущения. Ей кажется, что она всем нравится, что она молода, прекрасна и привлекает мужчин; на уровне словесного выражения эта особенность раскрывается в очевидной склонности Надежды Федоровны размышлять о себе в третьем лице, как бы воссоздавая «несобственно прямую речь окружающих»: «она казалась себе очень миленькой» (*ibid.*, с. 377); «во всем городе только она одна может нравиться» (*ibid.*, с. 378); «ей хотелось танцевать

и говорить по-французски» (*ibid.*, с. 379); «ей хотелось прыгать, хохотать, кричать, дразнить, кокетничать <...> ей казалось, что все мужчины и даже Кербалай любовались ею» (*ibid.*, с. 387). При этом реальность приходит в сознание героини тоже в виде чужих оценок, за которыми стоит брезгливость и отвержение (горничной Ольги, «порядочной женщины» Марьи Константиновны, ее дочери, девочки Кати, самого Лаевского и др.). И это осуждение, и обесценивание ее чувств и переживаний также раскрывается в повести как иллюзия реальности, зеркальность, уводящая от подлинности, проникнуть в которую не так просто, как присоединиться к тем или иным суждениям о человеке и жизненных ситуациях, в которых может произойти его трансформация и обращение к подлинности собственного бытия.

В целом персонажный план выстроен в повести таким образом, что человек как таковой оказывается своеобразной точкой пересечения различных дискурсов словесного представления – от прецедентных персонажей («Онегин», «Печорин» и т.п.) и устойчивых «сюжетов» до более или менее «разоблачительных» высказываний окружающих. Таким образом, герой как таковой оказывается в мире чеховской повести воплощением разнообразнейших словесных характеристик и описаний, выстраивающихся на глазах читателя и именно в таком аспекте раскрывающих метапоэтический потенциал представления «человека в тексте» как художественного открытия Чехова.

Но «человек в тексте» при этом оказывается еще и участником особого типа «события в тексте», события, раскрывающегося на глазах читателя в первую очередь как описание, как «событие поэтики» повести. Думается, эти характеристики могут быть отнесены к тому, каким образом в «Дуэли» оказывается описана собственно дуэль.

Заданное в металитературном споре Лаевского и фон Корена противопоставление («реальность» – «образ») может рассматриваться как своеобразная модель развертывания – и характеристики героев, и самих событий, в первую очередь дуэли как сюжетной кульминации текста. Возможно ли уловить «реальность» – возможно ли проживать ее в полноте впечатлений, или же человек всякий раз обречен утрачивать связь с нею, находя утешение в более или менее устойчивых «красивых» литературных описаниях? Этот вопрос в повести оказывается своеобразным метапоэтическим аналогом философского вывода героев – «Никто не знает настоящей правды» – и, с другой стороны, позволяет присмотреться к своеобразной «логике» построения образа на пересечении множества интерпретаций, в которых зачастую ускользает единственная подлинность его существования.

Возможность делать предметом изображения процесс словесного описания в случае, когда речь идет об изображении событий, ярче всего раскрывается в повести в момент кульминации – собственно сцены дуэли, и развязки – изображения «новых» Лаевского, Надежды Федоровны и фон Корена. И в том, и в другом случае процесс словесного развертывания, очевидно, выводится на первый план, в добавление к сюжетной занимательности сцен. Сложность субъектно-объектной структуры повествования в них (когда «фокус» точки зрения повествователя может смещаться и двигаться, выявляя возможные переходы и неочевидные противоречия в позициях героев) позволяет улавливать переход – что становится основой динамики

развертывания повествования.

В сцене дуэли эта динамика задана главным образом сочетанием «комического» и «серьезного» восприятия поединка. При этом степень пародийного потенциала оказывается так велика, что практически вся линия традиции русской литературы, связанная с дуэльной тематикой, как в «серьезном», так и в иронически-инверсивном аспекте оказывается у Чехова окончательно разрушена (к очевидным параллелям в произведениях Пушкина, Лермонтова и Тургенева, вероятно, нужно добавить элементы представления дуэли в романе Л.Н. Толстого «Война и мир», размышления о возможностях дуэли в «Анне Катеориной», «дуэльные» ассоциации романа Ф.М. Достоевского «Бесы»). Для каждого из участников дуэли в чеховской повести – Лаевского, фон Корена, Шешковского, других секундантов и т.п., но более всего – для дьякона, дуэль настойчиво представляется несерьезной. Так, думая о предстоящей дуэли, дьякон несколько раз фиксирует возможность ее «смехотворного» течения и столь же забавного завершения: «Дуэль будет пустяковая, бескровная, смешная...» (*ibid.*, с. 440), «Сколько завтра будет смеху!» (*ibid.*, с. 440), «Хорошо бы описать дуэль в смешном виде. Тесть будет читать и смеяться...» (*ibid.*, с. 441). Само поведение участников дуэли – не столько действия, сколько припоминание возможных литературных образцов, на которые ориентировано их поведение (ср. « – Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова? – спросил фон Корен смеясь. – У Тургенева также Базаров стрелялся с кем-то там...» (*ibid.*, с. 447)). Это прежде всего создает причудливую игру с читательскими ожиданиями (в силу своеобразного «противочувствия» (Выготский, 1986): чем больше герои стремятся убедить себя, что в дуэли нет ничего страшного, тем более возможность трагической развязки предполагает читатель).

Пародийный потенциал сцены при этом нагнетается столь очевидно, что детали внешне нейтрального описания начинают восприниматься как элемент «чужого слова», как своеобразные раскавыченные цитаты из несуществующего романтического «источника» («Противники, при всеобщем молчании, заняли свои места...» (*ibid.*, с. 447)). Точка зрения при этом смещается от одного участника к другому (дьякон – Лаевский – фон Корен), чтобы разрешиться самым неожиданным образом в крике и самообнаружении дьякона, что окончательно разрушает трагический потенциал дуэли и позволяет реализоваться комическому началу, в данном контексте обретающему жизнеутверждающий смысл («<дьякон> бледный, с мокрыми, прилипшими ко лбу и к щекам волосами, весь мокрый и грязный, стоял на том берегу в кукурузе, как-то странно улыбался и махал мокрой шляпой. Шешковский засмеялся от радости, заплакал и отошел в сторону...» (*ibid.*, с. 448)). То, что казалось смешным, едва не стало трагическим, но трагическое, в свою очередь, разрешилось смехом – смена эмоциональных регистров, наряду с регистрами повествования, как ранее смены различных интерпретаций, причудливое взаимодействие «впечатления» и «описания», оказываются в основе возможности видеть процесс оформления текста как динамического, становящегося на глазах читателя художественного целого. Процессуальность эта окончательно оформляется в развязке, заключительной главе повести, где возможность самых разных интерпретаций «истинности», «продолжительности», «перспективы» духовного переворота, совершившегося с героями, оказывается принципиально более значимой, нежели единственная однозначно избранная и доказанная трактовка финала.

Таким образом, метапоэтический слой текста в повести «Дуэль» раскрывается в целом ряде мотивов, пронизывает его художественную организацию и становится, с одной стороны, средством эксплицировать эстетическую «программу» автора, с другой же – в значительной мере позволяет ощущать момент рождения динамической поэтики, в которой нет и не может быть готовых ответов на вопросы, поставленные перед человеком жизнью. Присутствие развернутой системы метапоэтических мотивов в «Дуэли» позволяет включить повесть Чехова в линию развития экспериментального движения русской литературы к новым возможностям художественного сознания, окончательное оформление которых придет лишь в XX столетии и определит возможности творческой эволюции российской прозы новейшего времени.

REFERENCES

- Ajhenval'd, Ju.I. (2002). Chehov. Chehov A.P.: Pro et contra Tvorchestvo A.P. Chehova v ruskoj mysli konca XIX – nachala HH veka (1877-1914). Sankt-Peterburg. Russkij hristianskij gumanitarnyj institut, 722–785.
- Alpatova, T.A. (2012). Proza N.M.Karamzina: Pojetika povestvovanija. Moskva: Moskovskij gosudarstvennyj oblastnoj universitet.
- Bulgakov, S.N. (2002). Chehov kak myslitel'. Publichnaja lekcija. Chehov A.P.: Pro et contra Tvorchestvo A.P.Chehova v ruskoj mysli konca XIX – nachala HH veka (1877-1914). Sankt-Peterburg, Russkij hristianskij gumanitarnyj institut, 537–565.
- Vygotskij, L.S. (1986). Psihologija iskusstva. Moskva, Iskusstvo.
- Kantor, V.K. (2020). Metafizicheskaja dujel'. K ponimaniju Chehova. Voprosy literatury, 4, 13-32.
- Kataev, V.B. (1997). Jevoljucija i chudo v mire Chehova (povest' «Dujel'»). Russkaja literatura XIX veka i hristianstvo (str. 48-55). Moskva, Moskovskij gosudarstvennyj universitet im. M.V.Lomonosova.
- Kibal'nik, S.A. (2021). Giperteksty Flobera u Chehova. Literaturovedcheskij zhurnal, 3 (53), 100–111.
- Kibal'nik, S.A. (2023). Giperteksty «Anny Kareninoj» u Chehova. Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Serija: Literaturovedenie. Zhurnalistika, 28, 3, 437–450.
- Kotelevskaja, V.V. (2018). Tomas Bernhard i modernistskij metaroman. Rostov-na-Donu, Taganrog, Juzhnyj federal'nyj universitet.
- Ovsjaniko-Kulikovskij, D.N. (2002). Jetjudy o tvorcestve A.P.Chehova. Chehov A.P.: Pro et contra Tvorchestvo A.P.Chehova v ruskoj mysli konca XIX – nachala HH veka (1877-1914). Sankt-Peterburg, Russkij hristianskij gumanitarnyj institut, 482–536.
- Rebel', G.M. (2018). Chehov kak Bazarov. Mirovozzrencheskij i hudozhestvennyj aspekty turgenevskoj tradicii. Voprosy literatury, 3, 218-258.
- Stepanov, A.D. (2005). Problemy kommunikacii u Chehova. Moskva. Jazyki slavjanskoj kul'tury (Studia philologica).
- Shtajn, K.Je. (2002-2006). Tri veka ruskoj metapojetiki: Legitimacija diskursa [pod obshh. red. K.Je.Shtajn; v 4 tomah] Stavropol', Stavropol'skij gosudarstvennyj universitet.
- Hodus, V.P. (2008). Metapojetika dramaticheskogo teksta A.P.Chehova. Stavropol', Stavropol'skij gosudarstvennyj universitet.
- Chehov, A.P. (1974-1983). Sobr. soch. i pisem v 30 t. Moskva: Nauka.

- Chehov, A.P.: Pro et contra (2002). *Tvorchestvo A.P.Chehova v russkoj mysli konca XIX – nachala XX veka (1877-1914)*. Sankt-Peterburg, Russkij hristianskij gumanitarnyj institut.
- Айхенвальд, Ю.И. (2002). Чехов. Чехов А.П.: Pro et contra *Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1877-1914)*. Санкт-Петербург, Русский христианский гуманитарный институт, 722–785.
- Алпатов, Т.А. (2012). *Проза Н.М.Карамзина: Поэтика повествования*. Москва, Московский государственный областной университет.
- Булгаков, С.Н. (2002). Чехов как мыслитель. Публичная лекция. Чехов А.П.: Pro et contra *Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1877-1914)*. Санкт-Петербург, Русский христианский гуманитарный институт, 537–565.
- Выготский, Л.С. (1986). *Психология искусства*. Москва, Искусство.
- Кантор, В.К. (2020). Метафизическая дуэль. К пониманию Чехова. *Вопросы литературы*, 4, 13-32.
- Катаев, В.Б. (1997). Эволюция и чудо в мире Чехова (повесть «Дуэль»). *Русская литература XIX века и христианство* (стр. 48-55). Москва, Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова.
- Кибальник, С.А. (2021). Гипертексты Флобера у Чехова. *Литературоведческий журнал*, 3 (53), 100–111.
- Кибальник, С.А. (2023). Гипертексты «Анны Карениной» у Чехова. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*, 28, 3, 437–450.
- Котелевская, В.В. (2018). *Томас Бернхард и модернистский метароман*. Ростов-на-Дону, Таганрог, Южный федеральный университет.
- Овсянко-Куликовский, Д.Н. (2002). Этюды о творчестве А.П.Чехова. Чехов А.П.: Pro et contra *Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1877-1914)*. Санкт-Петербург, Русский христианский гуманитарный институт, 482–536.
- Ребель, Г.М. (2018). Чехов как Базаров. Мировоззренческий и художественный аспекты тургеневской традиции. *Вопросы литературы*, 3, 218-258.
- Степанов, А.Д. (2005). *Проблемы коммуникации у Чехова*. Москва. Языки славянской культуры (Studia philologica).
- Штайн, К.Э. (2002-2006). *Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса* [под общ. ред. К.Э.Штайн; в 4 томах] Ставрополь, Ставропольский государственный университет.
- Ходус, В.П. (2008). *Метапоэтика драматического текста А.П.Чехова*. Ставрополь, Ставропольский государственный университет.
- Чехов, А.П. (1974-1983). *Собр. соч. и писем в 30 т.* Москва, Наука.
- Чехов, А.П.: Pro et contra (2002). *Творчество А.П.Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX века (1877-1914)*. Санкт-Петербург, Русский христианский гуманитарный институт.