

Александр Жолковский

## «Агафья»: двухбережный шедевр Чехова

1. О «двухбережности» — в «Агафье» и вообще у Чехова — в свое время заговорил С.Д. Кржижановский.<sup>1</sup>

В <...> «Трех годах» <...> [на] выставк[е] <...> глаза [посетительницы] задерживаются на скромном пейзаже:

...на переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка <...> а вдали догорает вечерняя заря <...> и захотелось идти <...> по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного.

[У] Чехова начинают появляться рассказы о двухбережной жизни. Персонажи рассказа «Дама с собачкой» физически <...> на разных берегах и тщетно ищут «мостика» <...> Подлинному <...> нет места в настоящем, отданном нестоящему, пустому <...> «Дом с мезонином» тоже разделил жизнь на мезонинную <...> для себя, где обитает <...> Мисюсь <...> и гостинную <...> для чужих, — где слышны властные шаги и слова ее сестры. И между этажами — вертикальным мостиком — узкая лестница <...>

Понятие «двухбережности» в широком смысле приложимо ко множеству чеховских текстов, герои которых ищут выхода — не всегда сугубо пространственного — из рутины. Они хотят все бросить, уйти, сменить профессию, мечтают о прекрасном будущем или хотя бы просто осознают разделенность мира на «здешний», пошлый, грязный, темный, деревенский, «нижний», — и «тамошний», чистый, светлый, культурный, «верхний» (внутри которого, в свою очередь, может быть свой «верх» и «низ»).<sup>2</sup>

За замечания, подсказки и помощь в работе автор признателен Михаилу Безродному, Л.Е. Бушканец, Ладе Пановой и А.Д. Степанову.

- 1 См. Кржижановский С.Д. Чехонте и Чехов (Рождение и смерть юморески) // А.П. Чехов: pro et contra. Антология. Т. 2 / Сост. И.Н. Сухих. СПб., 2010. — С. 509–511.
- 2 См. Щеглов Ю.К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Он же. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М., 2012. — С. 208, 219; подробнее об этом противопоставлении (Дом Мечты / Дом Обыденности) см. Камчатнов А.М., Смир-

**Об авторе** | Александр Константинович Жолковский — филолог, прозаик, живет в Санта-Монике (Калифорния, США), регулярно бывает в Москве и Санкт-Петербурге. Кандидат филологических наук, профессор кафедры славянских языков и литератур Университета Южной Калифорнии (Лос-Анджелес). Автор книг по поэтике и русской литературе и нескольких сборников мемуарных виньеток. Печатается в журналах «Вопросы литературы», «Знамя», «Звезда», «Новое литературное обозрение», «Новый мир». Вебсайт: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/>. Предыдущая публикация в «Знамени» — «Два рассказа» (2019, № 8).

Многочисленны и рассказы с преимущественно спациальной организацией. «Дом с мезонином» таков в большей мере, чем «Дама с собачкой», а еще более спациален рассказ «По делам службы», сюжет которого строится на противопоставлении сначала «черной половины» земской избы — чистой господской, потом их обеих — теплому и уютному дому фон Тауница, а затем всех вообще провинциальных локусов — мечтам героя об осмысленной, настоящей, столичной жизни, и на мрачном контрасте этих барских забот с судьбой безотказно шагающего в метели сотского.

Есть, наконец, рассказы, двухбережные в буквальном смысле — с беспросветной крестьянской жизнью на одном берегу и роскошной барской усадьбой на другом: «Мужики», «Новая дача» и ряд других, к каковым интересным образом примыкает и «Агафья», вообще по многим линиям занимающая в новеллистике Чехова промежуточное — так сказать, двухбережное — положение. Действительно, это рассказ

— «ранний», написанный до исторического письма Д.В. Григоровича 25 марта 1886 года к Чехову, в один присест,<sup>3</sup> но напечатанный уже в «Новом времени» и за подписью Ан. Чехов;

— вроде и в духе тургеневских «Записок охотника», и уже вполне чеховский;

— с четкой картиной социального положения героев, не управляющего, однако, их поведением;

— с персонажами из «нижнего» мира, но без типичных для него жестокостей;

— с яркими характерами, но очерченными пунктиром;

— с перволичным «авторским» рассказчиком, не совсем традиционным;

— с медленным началом, острым сюжетом и открытым финалом;

— со знакомыми чеховскими мотивами — адюльтерного треугольника, провала коммуникации, «упускания» жизни, ненадежного партнерства, ложного умничанья, проносящегося поезда, — но в необычных сочетаниях и поворотах;

— с укorenенностью в автобиографическом материале;

— и, конечно, со знаменитой чеховской объективностью — вплоть до «бездушной» констатации абсурдности бытия.

Посмотрим же, как столь многое уложено всего в 10 страниц неторопливого повествования, и начнем с органичной вписанности действующих лиц и событий этой мини-драмы в двухбережную декорацию.

## 2. Продолжим цитату из Кржижановского:

Чехов переносит выставочный пейзаж<sup>4</sup> <...> в литературную рамку и дописывает к пейзажу <...> фигуру женщины, Агафьи. На одном берегу постылый муж <...> по другую сторону речки <...> милый сердцу и любовь. Концовка <...> дает фигуру Агафьи в тот момент, когда она <...> подошла к берегу <...> Позади грешная, но прекрасная ночь, — впереди ярко освещающий ее стыд день.

нов А.А. А.П. Чехов: проблемы поэтики. М., 1986, Гл. 1.1). Ср. в «Бабьем царстве» — верх и низ дома Анны Акимовны и парадоксальное желание жительницы «верхнего этажа» спуститься в «нижний», столь же неосуществимое, как мечта о переходе в «верхний мир» для «нижних» (ср. «Счастье», «Мечты»).

3 «Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток» (ответ Григоровичу 28 марта 1886 года; Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1983, Письма, 1: 216).

4 Переносит в типологическом смысле: «Три года» (1891–1895) писались много позже «Агафьи».

Это кульминация (или, если угодно, открытая чеховская развязка), но повествование устремляется к ней далеко не сразу. Начинается оно с подробнейшего «этнографического», а-ля Тургенев, портрета непутевого героя-любовника Савки, главного, но не заглавного (тут читателя ожидает долгая ретардация) персонажа новеллы. Да и переходя к собственно повествованию — пока что об одном Савке (*Случилось мне быть у этого самого Савки в один из хороших майских вечеров...*) — рассказчик начинает опять-таки не с действия, а с описания, на этот раз — пейзажа:<sup>5</sup>

<...> [Я] глядел вперед себя. У ног моих лежали деревянные вилы. За ними черным пятном резалась в глаза собачонка <...> Кутька, а <...> сажени на две от Кутьки земля обрывалась в крутой берег речки. Лежа я не мог видеть реки. Я видел только верхушки лозняка <...> на этом берегу, да извилистый, словно обгрызенный край противоположного берега. Далеко за берегом, на темном бугре <...> жались друг к другу избы деревни <...> За бугром догорала вечерняя заря.

Время повествования пошло, но очень медленно, и развертывание сюжета определяют не только описанные в 1-м абзаце Савкины странности (и нестандартные поступки героини), но и его хронотопическая организация, намеченная уже в этом 2-м абзаце.<sup>6</sup>

Пейзаж, даваемый глазами лежащего рассказчика, с нарочито крупным передним планом (вилы, собака, лозняк), охватывает оба берега реки, крутой ближний и пологий противоположный,<sup>7</sup> с деревней на бугре, и невидимой рекой, через которую бесконфликтно, сам того не замечая, перелетает взгляд рассказчика. Точно указывается и время действия: догорающая заря, то есть заход солнца, каковой в мае<sup>8</sup> приходится в Подмосковье<sup>9</sup> примерно на 9 вечера. Все события уложатся в 10–12 часов, как если бы автор задался целью соблюсти единство не только пространства, но и времени.<sup>10</sup>

5 Рассказ цитируется по: Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1983, т. 5: 25–34 без дальнейших ссылок на страницы.

6 Ср. дотошную расстановку в экспозиции всех сил, которым предстоит затем прийти в движение, с классической в этом отношении двухбережной новеллой Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» (1890).

7 О снижающем эффекте слова *обгрызенный* см. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 59. Подчеркну его пространственный, двухбережный аспект: противоположный берег видится извилистым сквозь неровный абрис верхушек лозняка.

8 В мае или начале июня — с поправкой на 12-дневное отставание юлианского календаря.

9 Судя по соответствующим главам биографии Чехова (см. Рейфилд Дональд. Жизнь Антона Чехова. М., 2005. — С. 160–191) и его переписке тех лет, прототипом пейзажа «Агафьи» могло быть Бабкино. О дачной жизни Чехова там летом 1885 года, в доме на высоком берегу, соловьях, рыбной ловле и охоте «с охотником (очень типичным)», см. Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1983, Письма, 1: 149–163.

10 О сюжетах, где все повествовательное пространство становится как бы знакомой, игрушечной территорией, доступной для обозрения, на примере «Анны на шее», см. Щеглов Ю.К. Из работ о поэтике Чехова // Он же. Избранные труды. М., 2014. С. 445; о «построени[и], обыгрывающе[м] разные стороны и возможности одного и того же предмета», в связи с экипажем в «Ионыче», см. Щеглов Ю.К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Он же. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М., 2012. С. 234 (в «Агафье» такова река).

Постепенно складывается четкий контур пейзажа. Рассказчик и Савка располагаются у огородов на высоком берегу; внизу река, и в воде стоят их *крючки с живцами*; туда под утро спустится рассказчик. Поскольку солнце садится за бугор на противоположном берегу, — там (северо-)запад, и, значит, русло реки лежит на линии север/юг.<sup>11</sup> Справа, на том же высоком берегу, *темнела ольховая роща, а налево тянулось необозримое поле и ярко мерцал* и потом погас одинокий *огонек*. Время определяется, конечно, не по часам, а постепенной сменой света и тьмы.

Над этим емким, но покорным взору пейзажем царят поэтично олицетворяемые звезды:

Потемки <...> сгущались <...> Полоска за бугром <...> потухла, а звезды становились все ярче <...> Меланхолически-однообразная трескотня кузнечиков, дерганье коростеля и крик перепела не нарушали ночной тишины, а, напротив, придавали ей еще большую монотонность. Казалось, тихо звучали и чаровали слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядевшие на нас с неба.

В целом картина подчеркнута идиллическая — «отказная» по отношению к предстоящим событиям (тревожный ранний сигнал — слово *обгрызенный*).

3. Этой визуальной — ландшафтной и световой — идиллии вторит звуковое сопровождение: звезды не только глядят, но и чаруют слух.

Кстати, дерганье коростеля не дается чисто описательно, а заранее вводится сценкой, искусно предвещающей и появление столь важного для сюжета соловья.

— Отчего это нынче соловьи не поют? — спросил я Савку <...>.

Тот медленно <...> вытащил из кармана дудочку, вложил ее в рот и запискал соловьиной. И тотчас же, точно в ответ на его писканье, на противоположном берегу задергал коростель.

— Вот вам и соловей... — усмехнулся Савка. — Дерг-дерг! <...> а ведь небось тоже думает, что поет.

Этим звуковым аккомпанементом готовится та роль, которую в развертывании действия сыграет его богатая фонограмма, особенно внятная в условиях ночной тьмы.

(1) Настоящее действие — и реальный ход фабульного времени — в рассказе запускается именно звуковым эффектом, слегка загадочным, а впрочем, предваренным словами Савки о просившейся прийти Агафье:

— Кутька <...> наострила уши и заворчала. Послышался отдаленный, прерывистый плеск воды.

— Кто-то бродом идет... — сказал Савка <...>.

В потемках глухо зазвучали робкие шаги, и из рощи показался силуэт женщины <...> [Э]то была Агафья Стрельчиха <...> Запыхалась она не столько от ходьбы, сколько, вероятно, от страха и неприятного чувства, испытываемого всяким при переходе в ночное время через брод.

<sup>11</sup> Биографически вероятная Истра течет с севера на юг: <https://www.google.com/maps/place/Babkino,+Moscow+Oblast,+Russia,+143500/@55.9587641,36.8217036,15z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x46b571fe5b40cc53:0xab2372300d8743a9!8m2!3d55.959199!4d36.8297496>

Заметим, что аудиальный эффект органично совмещен со спациальным, сигнализируя о первом включении в действие реки, до тех пор лишь упоминавшейся, невидимой и никак не задействованной. Совершается первый переход с берега на берег, но рискованность форсирования этого Рубикона, одновременно и прописывается, и смазывается: страх Агафьи дается напрямую, но объясняется не существенными фабульными причинами, а естественной, как бы пренебрежимой, реакцией на ночное хождение вброд.

При этом делается важный сюжетный шаг к «собираанию компании» — на сцене собираются трое из четверых персонажей: рассказчик, Савка и Агафья, ранее упоминавшаяся лишь заочно; упомянутый — сначала безлично, а затем и по имени — муж в натуре пока отсутствует.

(2) Раздается, как раз с приходом Агафьи, пение соловья:

Но в это время в роще неожиданно соловей взял две нижние контральтовые ноты. Через полминуты он пустил высокую, мелкую дробь и, испробовав таким образом свой голос, начал петь.

Затем слышатся шум, стук колес и свисток приближающегося поезда:

[П]ослышался далекий шум <...> [Ш]ум становился все явственней. Можно уж было отличить стук колес от тяжелых вздохов локомотива. Вот послышался свист, поезд глухо простучал по мосту... еще минута — и все стихло...

(3) И, наконец, звучит кульминационный — двухбережный — контрапункт двух голосов: Якова, зовущего жену, и жены, захлебывающейся в объятиях любовника:

— А-га-фья!.. — донесся из деревни чей-то глухой голос. — Агафья!

То вернувшийся и встревоженный муж искал по деревне свою жену. А с огоро-дов слышался в это время несдерживаемый смех: жена забылась, опьянела и счастли-ем нескольких часов старалась наверстать ожидавшую ее назавтра муку.

После этого дуэта звук как бы отключается и следует безмолвный — зато зри-тельно впечатляющий и при свете взошедшего солнца тем лучше видный финал:

В деревне <...> на дороге, стоял Яков и в упор глядел на возвращающуюся к нему жену. Он не шевелился и был неподвижен, как столб. Что он думал, глядя на нее?

4. К перипетиям любовного свидания мы еще вернемся, а сейчас посмотрим, как в рассказе развивается тема поезда.

(1) Сначала он лишь подразумевается — в сообщении о прозвище Агафьи, профессии ее мужа и порядке их семейной жизни:

Стрельчиху Агафью я знал... Это была <...> молодая бабенка <...> вышедшая замуж за железнодорожного стрелочника <...>. [М]уж ходил ночевать к ней с линии каждую ночь.

(2) О звуке поезда речь заходит, лишь когда рассказчик спрашивает у Агафьи, как это она не боится мужа:

— А если узнает Яков?

— Не узнает <...> Я раньше его дома буду. Он теперь на линии и воротится, когда почтовый поезд проводит, а отсюда слышно, когда поезд идет.

Здесь в течении сюжетного времени наступает резкий перелом. Оказывается, что Агафья, выражаясь сегодняшним языком, поставила себя на счетчик, и время с лирико-пейзажной медлительности переключается на напряженный, чуть ли не детективный, хронометраж.<sup>12</sup> Повествовательные ретардации наполняются экзистенциальной плотью и кровью.

(3) Отсчет времени обостряется далее отсутствием Савки, и Агафья тревожно реагирует на задержку:

Савка не возвращался. Агафья встала, беспокойно сделала несколько шагов и опять села.

— Да что же это он? — не выдержала она. — Ведь поезд не завтра придет! Мне сейчас уходить нужно! <...>

— Мне уходить пора! <...> Я знаю, когда поезда ходят!

Грамматичным — простонародным — *поезды*<sup>13</sup> эффектно подчеркивается исключительность момента. После чего вступает звук:

Бедная бабенка не ошиблась. Не прошло и четверти часа, как послышался далекий шум...

(4) Но после мучительных колебаний Агафья остается с любовником, хотя о поезде ей напоминают и сочувствующий рассказчик, и ерничающий Савка:

— Агаша, а ведь поезд давно уж пришел! — сказал я.

— Пора, пора тебе, — подхватил <...> Савка <...>.

Агафья встрепенулась <...> и опять припала к нему.

— Давно уж пора! — сказал я.

Агафья заворочалась и привстала на одно колено <...> [Н]о тут какая-то непобедимая <...> сила толкнула ее по всему телу, и она припала к Савке<sup>14</sup>.

— А ну его! — сказала она с диким, грудным смехом, и в этом смехе слышалась безрассудная решимость, бессилие, боль.

12 Ср. такие современные «Агафье» вещи, как упомянутый рассказ Бирса и «Человек на часах» Лескова (1887); впрочем, хронометраж есть уже в «Пиковой даме» (1834); об эпизодах, расписанных по минутам в «Ионыче», см. Щеглов Ю.К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Он же. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М., 2012. С. 215, 223.

13 О роли этой реплики в структуре рассказа см. Полоцкая Э.А. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова // А.П. Чехов: pro et contra. Антология. Т. 3 / Сост. И.Н. Сухих. СПб., 2016. С. 137–138.

14 Ср. в «Несчастье», опубликованном через полгода после «Агафьи» и образующем как бы вариацию на ту же тему, но в «верхнем» мире: «Непреодолимая сила гнала ее, и, казалось, остановись она, ее толкнуло бы в спину» (Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1983. С. 259); о теме женской сексуальности у Чехова см. Толстая Елена. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880–1890-х годов. М., 2002. С. 17–53 (в частности о «Ведьме» см. с. 34).

5. Описанными перемещениями изошренная система мизансцен рассказа не исчерпывается. Перечислим главные:

(1) Уход Савки в рощу в нелепой попытке — типичной для него и роковой для Агафьи — поймать запевшего там соловья (предзнаменованием этой неудачи был эпизод с манком, на который вместо соловья откликнулся коростель);

(2) Возвращение Савки и тактичный уход, а затем возвращение рассказчика, напоминающего Агафье о ходе времени (состоялся ли между тем любовный акт, неясно, но если да, то непродолжительный):

Чтобы не быть третьим лицом на свидании, я решил пойти гулять <...> Я поднялся и <...> пошел вдоль огорода <...>.

Я услышал счастливый смех. То смеялась Агафья.

«А поезд? — вспомнил я. — Поезд давно уже пришел».

Подождав немного, я вернулся к шалашу.

<...> Агафья, опьяненная <...> презрительной лаской Савки <...> лежала возле него на земле и судорожно прижималась лицом к его колену. Она так далеко ушла в чувство, что и не заметила моего прихода.

(3) Окончательный уход деликатного рассказчика (после мучительного решения Агафьи остаться):

Я тихо побрел в рощу, а оттуда спустился к реке <...>. Река спала <...>. Того берега и деревни не было видно. В одной избе мелькнул огонек, но скоро погас. Я <...> нашел выемку <...> и уселся в ней, как в кресле. Долго я сидел... Я видел, как звезды стали туманиться и терять свою лучистость, как легким вздохом пронеслась по земле прохлада и тронула листья просыпавшихся ив...

— А-га-фья!.. — донесся из деревни <...> глухой голос.

<...> Я уснул.

Здесь в поле зрения впервые попадает река, причем она дается безмятежно спящей, а другой берег безмятежно невидимым, — типичное затишье перед надвигающейся бурей. Время опять движется медленно (рассказчик сидел долго) — от глубокой ночи (мелькает последний огонек) к предрассветным сумеркам (звезды начинают меркнуть), наступающим часа в три, примерно за час до восхода солнца, но рассказчик засыпает, его не дождавшись.

(4) Приход к реке Савки, пробуждение рассказчика и зрелище Агафьи, идущей через реку к поджидающему ее Якову:

Когда я проснулся, около меня сидел Савка <...>. Река, роща, оба берега <...>, деревня и поле — все было залито ярким утренним светом. Сквозь тонкие стволы деревьев били в мою спину лучи только что взошедшего солнца <...>.

— Агаша ушла? <...>

— Вон она <...>.

Я взглянул и увидел Агафью. Приподняв платье, растрепанная <...> она переходила реку <...>.

Агафья ступила на берег <...> Сначала она шагала довольно смело, но скоро волнение и страх взяли свое: она пугливо обернулась, остановилась и перевела дух.

— То-то, что страшно! — <...> Муж-то уж целый час стоит и поджидает... Видели его?

Эта финальная мизансцена собирает — на фоне знакомого пейзажа, но поданного в новом ракурсе, с рекой на переднем плане и при ярком свете дня, —

всех четверых действующих лиц спектакля: рассказчик и герой-любовник на одном берегу, грозный муж на другом и героиня посередине, идущая вброд на этот раз в обратном направлении, навстречу настоящей опасности.

6. В котором часу это происходит, остается не совсем ясным. Понимать слова Савки буквально и отсчитывать *целый час* от первых криков Якова не приходится, поскольку это отнесло бы описываемый момент далеко назад, ко времени рассвета. Впрочем, естественно предположить, что, покричав и не получив ответа, Яков стал ходить по деревне в поисках жены, а ждать ее на берег вышел лишь недавно.

Проблематично и положение солнца, *только что взошедшего* (а восход — около четырех; к тому же рассказчик какое-то время спал), но уже бьющего в спину рассказчику, который стоит у воды под крутым берегом, — такой угол указывает скорее на 10–11 утра. Непонятно также, почему лучи свободно проходят *сквозь тонкие стволы деревьев*, — к концу мая / началу июня ольховая роща должна быть покрыта листвой<sup>15</sup>.

Что это — невольная ошибка Чехова, кстати, легко объяснимая тем, что о происходящем этой весенне-летней ночью (как бы в Бабкине в 1885 году) он писал где-то в феврале-марте следующего года (рассказ был опубликован 15 марта 1886 года)? Или — смелый отказ от буквального правдоподобия ради вящего повествовательного эффекта?!<sup>16</sup> Ср. сходный прием в «Анне на шее»:

15 О нескольких спорных случаях представления астрономического времени у Чехова см. Зельченко В.В. Еще раз о смене дня и ночи у Чехова // НОМО OMNIVM HORARVM. Сб. статей в честь 70-летия А.В. Подосинова. М., 2020, и рассмотренную там литературу вопроса. Ср. известное замечание Бунина о сомнительности главного садоводческого мотива Чехова:

[В]опреки Чехову, нигде не было в России садов *сплошь* вишневых: <...> бывали только *части* садов <...> где росли вишни, и нигде <они> не могли быть <...> как раз *возле* господского дома, и ничего чудесного <...> нет в вишневых деревьях, совсем некрасивых <...> (вовсе не похожи[х] на то, что так <...> роскошно цветет <...> под самыми окнами господского дома в Художественном театре) (Бунин И.А. Автобиографические заметки // Он же. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 2000. С. 175).

16 Ср. приводимое Л.С. Выготским рассуждение Гете:

Гете, сопоставляя две фразы леди Макбет, которая говорит один раз: «Я кормила грудью детей» — и о которой после говорится: «У нее нет детей», замечает, что это есть художественная условность <...> Поэт заставляет говорить своих лиц в данном месте <...> то, что <...> хорошо именно тут <...> не особенно заботясь о <...> противоречии со словами, сказанными в другом месте» (Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965. — С. 300–301; см. Эккерман Йоганн. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. Е.Т. Рудневой. М., 1934. — С. 705–706).

Впрочем, Толстой, страстный критик Шекспира, таких условностей не принимал; ср.:

«А печь стоит у вас не так», — заметил мне Л.Н. Толстой, говоря о рассказе «Двадцать шесть и одна». Оказалось, что огонь крендельной печи не мог освещать рабочих так, как было написано у меня (Горький Максим. О том, как я учился писать (1928); <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-351.htm>).

Войдя в залу, Анна <...> становится «королевой бала», и <...> автор дает <...> общую панораму того мира, который героине предстоит покорить. Панорамный взгляд будущего завоевателя на объект завоевания — весьма эффектный общелитературный мотив <...> и ради него Чехов идет даже на некоторое нарушение правдоподобия, показывая бальную залу так, как если бы Анна смотрела на нее с возвышения, чего на самом деле нет<sup>17</sup>.

Разумеется, в финале «Агафьи» героиня, если и является «героиней бала», то лишь в смысле достигаемого тут пика выразительности.

7. От спационального и аудиального уровней повествования обратимся к другим его аспектам.

Сильнейший поворотный толчок сюжету дает соловьиный эпизод: слышав пение<sup>18</sup>, Савка прерывает худо-бедно начавшееся свидание с Агафьей, отправляется в рощу ловить соловья руками, долго отсутствует, вызывая тревогу Агафьи, связанной графиком железнодорожного движения, и, наконец, возвращается — без добычи<sup>19</sup>.

Такое парадоксальное до нелепости поведение Савки было предусмотрительно мотивировано в экспозиции рассказа:

От всей фигуры так и веяло <...> страстью к жизни зря <...>. Когда же <...> здоровое тело Савки <...> потягивало к мышечной работе, то парень <...> отдавался какой-нибудь свободной, но вздорной профессии вроде точения ни к чему не нужных колышков или беганья с бабами наперегонку <...> [или] порывист[ым] движени[ям]: ухватить бегущую собаку за хвост, сорвать с бабы платок, перескочить широкоую яму.

Эти абсурдистские повадки Савки действуют в соловьином эпизоде заодно с его презрительным взглядом на обожающих его женщин, который вписывается в квазитургеневский «охотничий» дискурс о мачо, ставящем свое «профессиональное» амплуа выше любовного.

17 Щеглов Ю.К. Из работ о поэтике Чехова // Он же. Избранные труды. М., 2014. С. 448.

18 Пишу это в конце мая 2020 года, в Санта Монике, иногда под трели соловьев.

19 Хотя рассказчик утверждает, что Савка был прекрасным охотником, и что соловьев ловил он непременно руками, его неудача читателя не удивляет, — прежде всего потому, что у Чехова, как правило, вообще мало что кому-либо удается, — «чеховский человек желаемого не получает никогда, зато очень часто получает прямо противоположное» (Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 206): так, в «Агафье» и рассказчик остается без улова: [Я] нацупал одну леску и потянул ее. Она слабо напряглась и повисла, — ничего не поймалось...; да и Агафья не планировала открытого конфликта с мужем. К тому же поимка соловья руками – редкостный турдефорс: в специальном эссе Тургенева «О соловьях», своего рода справке о разных способах ловли соловьев, речь идет исключительно о силках (см. Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания // Он же. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1962. С. 187–191); так же ловит соловьев и Касьян с Красивой Мечи:

— Ну, весной соловьев ловлю <...>. Я их не на муку ловлю <...> на утешение и веселье. <...> В болотах ночью да в залесьях, в поле ночью один <...> По вечерам замечаю, по утренничкам выслушиваю, по зарям обсыпаю сеткой кусты...

Парадокс же состоит в том, что пение соловья, традиционный атрибут весенней любви, неожиданно выступает в противоположной роли — препятствия к свиданию. Этот контраст оттеняется далее тем, что вместо готового удалиться рассказчика, с места свидания уходит любовник.

Чтобы не быть третьим <...> я поднялся. Но в это время в роще неожиданно <...> соловей <...> начал петь. Савка вскочил и прислушался <...> И, сорвавшись с места, <...> побежал к роще.

— Ну, на что он тебе сдался? <...>

Савка махнул рукой <...> Оставшись со мной, Агафья кашлянула...

Следует разговор Агафьи с рассказчиком, упоминания о поезде и безуспешные порывы Агафьи вернуться домой, не дожидаясь Савки.

Про общефабульные последствия этой задержки свидания уже говорилось, теперь обратим внимание на ее чеховскую специфику.

Перед нами уникальная вариация на одну из центральных тем писателя — «провал коммуникации» между персонажами<sup>20</sup>, — сопоставимая с такими случаями, как:

- неспособность есть в присутствии мужа («Анна на шее»),
- сватовство Беликова к Вареньке («Человек в футляре»),
- полное непонимание чиновным братом реальной жизни в имении сестры («Тайный советник»),
- адресация письма *на деревню дедушке* («Ванька»),
- неадекватное сочинение письма писарем по заказу неграмотных родственников («На святках»)<sup>21</sup>.

Довольно близкая параллель к соловьиному эпизоду «Агафьи» — свидание, в порядке светской шутки назначаемое Котиком влюбленному в нее доктору Старцеву на кладбище, где он напрасно ждет ее («Ионыч»). И, как правило, у Чехова причиной провала является не злонамеренность (одного из) персонажей, а безысходная общая нелепость человеческого поведения, в данном случае Савкиного, существенно связанного с литературным генезисом этого образа.

**8.** «Агафья» написана — подобно «Егерю» (1885) и еще нескольким рассказам — с очевидной оглядкой на «Записки охотника», но и с установкой на пере-

20 Об этой теме см. Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Он же. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М., 2012. С. 210, Щеглов Ю. К. Из работ о поэтике Чехова // Он же. Избранные труды. М., 2014. С. 394 и сл. и книгу: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.

21 Впрочем, в «На святках» контакт парадоксальным — внесловесным — образом достигается:

Совершенно нелепое письмо из родной деревни живительно действует на Евфимью, угнетенную пошло-торжественным лакейством мужа — швейцара в столичной водолечебнице (см. Щеглов Ю. К. Из работ о поэтике Чехова // Он же. Избранные труды. М., 2014. С. 475).

Однако контакт этот по сути ложный (см. подробный разбор «На святках» в: Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 321–336). На время установить контакт — хотя бы чисто сексуальный — удается и Агафье.

смотр этой традиции. Так, «Егерь» во многом напоминает тургеневское «Свидание», но Чехов

— отказывается от перволичного повествования в пользу формально более объективной драматической сценки,

— снимает с жестокосердого барского егеря (как бы наследующего тургеневскому камердинеру) моральную ответственность за нелепый неравный брак с презренной, но безответно тоскующей по нему простой крестьянкой, перекаладывая ее на своевольно поженившего их злого помещика.

В «Агафье» писатель вроде бы делает формальный шаг назад, к первоначальному рассказчику — барину-охотнику тургеневского типа, зато в содержательном плане достигает еще большей объективности-амбивалентности, устраняя всякие классовые пружины действия. Действительно, в «Егере» вина возлагается хотя и не на заглавного героя, но все же на представителя господствующего сословия, — вполне в духе тургеневских «Записок». В «Агафье» же ситуация с неравенством интересным образом амбивалентна<sup>22</sup>.

На социальной лестнице Савка, в своей унижительной (но не унижающей его!) роли, располагается явно ниже Агафьи и ее мужа-стрелочника:

[Он] не пахал, не сеял и никаким ремеслом не занимался. Старуха мать его побиралась под окнами, и сам он <...> был гол как сокол и жил хуже всякого бобыля. С течением времени должна была накопиться недоимка, и он, здоровый и молодой, был послан миром на стариковское место, в сторожа и пугало общественных огородов. Как ни смеялись над ним по поводу его преждевременной старости, но он и в ус не дул. Это место, тихое, удобное для неподвижного созерцания, было как раз по его натуре <...>

— Принесла что-то... — продолжал Савка, развязывая узелок <...> — А, пирог и картошка... Хорошо живут! — вздохнул [Савка], поворачиваясь ко мне лицом. — Во всей деревне только у них еще и осталась с зимы картошка!

Тем не менее Савка чувствует себя прекрасно, а на женщин и их интерес к себе смотрит свысока, так что на любовном фронте зажиточная Агафья находится по отношению к нему в исходно уязвимой позиции. Но уязвимость эта — не такая, как у героинь тургеневского «Свидания» и чеховского «Егеря»: не социальная, а экзистенциальная. И, учитывая странности Савки и силу влечения к нему Агафьи, — абсурдная, тем более, что

(1) неотразимость Савки для деревенских женщин, включая Агафью, объясняется именно его имиджем жертвы.

— Живешь бобылем, а сколько у тебя добра всякого, — сказал я <...>.

— Бабы носят... — промычал Савка.

— За что же это они тебе носят?

— Так... из жалости...

Не одно только меню, но и одежда Савки носила на себе следы женской «жалости». Так, в этот вечер я заметил на нем новый гарусный поясок и ярко-пунцовую ленточку, на которой висел на грязной шее медный крестик <...>

22 См. Долинин А.С. Тургенев и Чехов (Параллельный анализ «Свидания» Тургенева и «Егеря» Чехова) // Достоевский и другие. Л., 1989. С. 369; о пересмотре Чеховым «всего однозначно-комилфотного, генеральско-тургеневского» см. Толстая Елена. «Невеста» Чехова, или Многообразие религиозного опыта // Она же. Игра в классики. Русская проза XIX–XX веков. М., 2017. С. 12.

Савка презирал женщин. Он обходился с ними небрежно, свысока <...>. Бог знает, быть может, это <...> презрительное обращение и было одной из причин его сильного <...> обаяния на деревенских дульциней <...>. Кроме счастливой наружности и своеобразной манеры обращения <...> имела влияние <...> и трогательная роль Савки как всеми признанного неудачника и несчастного изгнанника из родной избы в огорода.

Его литературная генеалогия не сводится, таким образом, к руссоистской натуральности<sup>23</sup>, включая еще и элементы:

(2) дендистско-печоринского мизогинизма — вспомним «Княжну Мери» и стратегию соблазнения по принципу: *Чем меньше женщину мы любим, Тем легче нравимся мы ей*, — но в простонародном изводе;

(3) в частности, пренебрежительного отношения к слабому полу а-ля Гуров (в первой половине «Дамы с собачкой»), который

...о женщинах отзывался <...> дурно, и когда в его присутствии говорили о них, то он называл их так:

— Низшая раса!

<...> [Н]о все же без «низшей расы» он не мог бы прожить и двух дней;

(4) и архетипической роли своего рода объекта/центра массового эротического паломничества, с ритуальными приношениями (— *Баба без того не может, чтоб чего не принести*) и с андрогинным сочетанием в его фигуре очевидных мужских достоинств с женскими<sup>24</sup>;

(5) в отличие от типовой донжуанской фигуры, он не гоняется за женщинами, а предоставляет себя в их распоряжение (— *Ты Дарью ждешь? — спросил я <...> — Нет... Нынче новая просилась...*) в своем «храме любви» — как некая культовая проститутка (*На огород по ночам бабы не за капустой ходят — всем известно*)<sup>25</sup>,

23 Такая идеализация Савки в чеховедении восходит к статье двадцатитрехлетнего Мережковского:

[Т]ип мечтателя-неудачника, страстного идеалиста и поэта <...> женственно кроткого <...> получающего жестокие уроки от грубой действительности <...>, сохранившего способность детски верить и увлекаться <...> является <...> под всевозможными видами: <...> интеллигента, увлекающегося <...> прогрессивными идеями <...> и бесприютного бобыля Савки <...> одаренн[ого] <...> сентиментальной чувствительностью <...> живу[щего] вблизи <...> чутко понимаемой [им] и понимающей [его] природы <...> [Ж]енщины <...> инстинктивно чувствуют <...> изящество [его] <...> личности <...> Фигуру Савки поэт поместил в <...> поэтическую рамку <...> тихой летней зари <...> [и] вы прощаете лень Савки <...> чующего красоту и «умственность» во всем (Мережковский Д.С. Старый вопрос по поводу нового таланта // А.П. Чехов: pro et contra. Антология. СПб.: 2002. С. 66, 70–71).

24 Эта андрогинность могла тайно импонировать Мережковскому.

25 Ср. «Декамерон» III, 1:

Мазетто из Лампореккьо, прикинувшись немим, поступает в женский монастырь садовником, и все монахини путаются с ним наперебой (Бокккаччо Джованни. Декамерон / Пер. Н. Любимова // Он же. Декамерон. Жизнь Данте. М., 1987. С. 153).

(6) да и в облике его просвечивает некоторая женственность (*Черты лица его были крупны, но ясны, выразительны и мягки, как у женщины*).

9. Как уже говорилось, повествование начинается издали и раскачивается очень постепенно. Это касается и именования персонажей.

Рассказчик остается на всем протяжении текста безымянным. *Савка* упоминается 48 раз, исключительно в 3-м лице, треть из них — до первого появления имени героини, каковое проходит в тексте (помимо заглавия) 27 раз.

В своем повествовании рассказчик называет ее исключительно полным именем *Агафья* (18 раз), из них 2 раза, близко к началу, в сочетании с прозвищем *Стрельчиха*. Остальные 9 раз ее имя звучит в речах персонажей:

— вводится оно *Савкой* – как полное и с прозвищем (1 раз);

— рассказчик обращается к ней ласково-уменьшительно: *Агаша* (3 раза) и так же называет ее, когда спрашивает о ней у *Савки* (1 раз);

— *Савка* в дальнейшем применяет фамильярно-уменьшительное обращение *брат + Агаша* (1 раз), как бы лишаящее героиню женственности, а в последней реплике рассказчику — уменьшительно-пренебрежительное *Агашка* (1 раз);

— зовущий ее в ночи муж (*Яков*, 4 упоминания) дважды выкрикивает ее полное имя (— *А-га-фья!.. <...> Агафья!*).

О чем говорит такое распределение?

Прежде всего о том, что, несмотря на численное преобладание имени *Савки* и очень позднее появление *Агафьи* и ее именований, подлинной героиней рассказа является, конечно, она. Недаром ее имя вынесено в заглавие, а в тексте

Поскольку речь зашла о «Декамероне», упомянем знаменитую «соловьиную» новеллу (V, 4), в которой красавица Катерина, девушка из хорошей семьи, назначает Ричардо свидание на балконе родительского дома, выходящем в сад, получив разрешение отца ночевать там, чтобы избежать жары в доме и наслаждаться пением соловьев.

Ричардо влез <...> с опасностью для жизни <...> на балкон <...> [О]ни легли и <...> всю ночь <...> услаждали друг дружку, и соловей у них пел песню за песней <...> [Потом] они уснули, причем Катерина правой рукой обняла Ричардо за шею, а левой держала его за тот предмет, который [дамы] особенно стесня[ются] называть при мужчинах <...>

[Н]а рассвете мессер Лицио <...> увидел, что Ричардо и его дочь <...> голые, спят, описанным мною способом обнявшись <...> «Вставай <...> жена! Пойди-ка погляди: твоей дочке так полюбился соловей, что она его поймала и держит в руке» <...> [и жена] получила возможность увидеть воочию, как ее дочка держала в руке пойманного соловья, пенье которого она так мечтала послушать <...>.

Ричардо тут же, на балконе <...> обручился с Катериной <...> Едва родители невесты ушли <...> Ричардо и Катерина, за ночь отмахав миль этак шесть, снова обнялись, отмахали еще две <...> [Н]есколько дней спустя <...> [Ричардо] обвенчался с Катериной <...> после же свадьбы он долго еще <...> днем и ночью вовсю охотился сообща за соловьями (Боккаччо Джованни. Декамерон / Пер. Н. Любимова // Он же. Декамерон. Жизнь Данте. М., 1987. С. 303–305).

Не отсюда ли, кстати, идея ловли соловья руками? «Декамерон» был впервые переведен на русский язык в 1891 году А.Н. Веселовским, но нельзя исключить знакомство Чехова с сюжетом этой новеллы в пересказе или по иному источнику.

преобладает ее полное имя, тогда как ее любовник всегда именуется уменьшительно-пренебрежительно, по прозвищу<sup>26</sup>.

Уменьшительное имя героини появляется только в речах персонажей, а с пренебрежительным оттенком — только в Савкиных. Причем за его последним *Агашка* следует — в заключительном абзаце — уважительное *Агафья* повествователя: рассказ открывается и завершается полным именем героини, кстати, значащим, в переводе с греческого, «добрая, хорошая».

10. Соотношение двух протагонистов рассказа строится по частому в подобных сюжетах<sup>27</sup> принципу контраста и сходства. Контрасты очевидны, но значительно и сходство, не сводящееся к любовной связи и оттеняющее дальнейшие контрасты. В каком-то смысле оба персонажа несут типично чеховскую тему — стремления вырваться из стеснительной жизненной рутины: оба так или иначе противопоставляют себя принятому порядку, уходят или пытаются уйти на волю.

Савка — изгой, принципиальный бедняк-бездельник, территориально располагающийся вне деревенского сообщества (на другом берегу), неженатый и не заботящийся о собственной матери, даже любимым делом (охотой) занимающийся как-то по-особому (*Для шаблона он был ленив*) и на свидании ведущий себя нелепо. В свою очередь, Агафья уходит из хорошо налаженного семейного дома<sup>28</sup> на ночное свидание к любовнику, остается с ним, несмотря на очевидный риск жестокого наказания, до утра, и готова выдержать месть мужа; по ходу действия именно она дважды переходит важнейшую территориальную границу — реку.<sup>29</sup>

Но воплощают общую тему герои очень по-разному.

Савка осуществил свой уход, пусть недобровольно, но давно, еще до начала повествования, и предстает читателю уже сложившимся, как бы профессиональным изгоем, довольным собой и своей жалкой, но вполне институализованной

26 Ср. развитие этого мотива в «Ионыче»:

[В] одном случае <...> прозвище заменилось формальным именованием («Уже это была Екатерина Ивановна, а не Котик»), в другом, наоборот, имя-отчество вытеснилось фамильярным прозвищем («Его зовут уже просто Ионычем») <...> [П]рзвище <...> точнее очерчивает статус человека в мире <...> принадлежность <...> к некоему коммунальному гнезду <...> пребывание в рамках привычного миропорядка. Именно такой функциональной фигурой в городе С. раньше была Екатерина Ивановна, а теперь стал Старцев (Щеглов Ю.К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Он же. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М., 2012. С. 236).

27 См. ниже о сходствах между Котиком и Ионычем.

28 Есть соблазн назвать мужа Агафьи *постылым* (ср. выше у Кржижановского), однако чеховский рассказчик такого не прописывает, отчего отчаянность / абсурдность ее поведения только повышается. Впрочем, в «Бабах» (о которых ниже) это слово появится.

29 Ср. метафорические берег и уход в переломной точке «Анны на шее»:

Она отлетела от мужа, и ей уже казалось, будто она плыла на парусной лодке, в сильную бурю, а муж остался далеко на берегу <...> (см. Щеглов Ю.К. Из работ о поэтике Чехова // Он же. Избранные труды. М., 2014. С. 449).

должностью огородного пугала, обеспечивающей ему законный досуг на природе (и, если угодно, роль козла в огороде).<sup>30</sup> В какой-то мере социально признанной является и его роль сексуального божка, сельского Пана. Тем самым его уход от старого, принятого порядка оборачивается новой рутинной, выражающейся, например, в серийности его связей с *дульцинеями*, к которым он подчеркнуто безразличен. Равнодушен он и к ожидающему его физическому наказанию, давно ставшему привычным:

— Плохим, брат, кончатся все эти твои бабьи истории! — вздохнул я.

— А пусть...

<...> — Теперь ей достанется, да и меня в волости... опять за баб драть будут...

Агафья, напротив, порывается уйти из своей, вроде бы, правильной семейной жизни (замужем она не более года, муж ее, судя по всему, любит, хозяйство в порядке) впервые — не даром при первом упоминании о ней звучит слово *новая*. Впервые, как понимает читатель, предстоит ей и физическая расправа. Примечательна при этом переключка двух соответствующих реплик: равнодушной Савки (— *А пусть*) и отчаянной — Агафьи, махнувшей рукой на своевременное возвращение домой (— *А ну его!*).

Можно сказать, что между установками героев на уход имеет место сдвиг по фазе: Савка ушел давно и уже сам превратился в своего рода систему, а Агафья пытается уйти теперь, но наталкивается на рутинность партнера. Сходная нестыковка фаз — в «Ионьче»: сначала Котик неотделима от семейной рутины, когда же потом она хотела бы вырваться, герой уже и сам рутинизировался и отказывается протянуть ей руку<sup>31</sup>.

#### 11. Такой расклад во многом определяет динамику сюжетного развития.

Отправляясь на свидание, Агафья отнюдь не намерена бросать вызов мужу и житейской рутине в целом, но чего-то иного она ищет (ср. поездку дамы с собачкой в Ялту и ее курортный роман с Гуровым). Агафья готова держаться в известных рамках: повести себя, как все *деревенские дульцинеи* (*попросившись* к известному соблазнителю), и соблюсти честь семьи (вернуться домой вовремя).

Однако пытаясь играть по правилам, она быстро обнаруживает, что попала в ситуацию новой, но не менее жесткой рутины. Драматичным проявлением этого становятся тиски, которыми ее сжимают железнодорожный график (эмблематичное «расписание движения»)<sup>32</sup> и охотничья отлучка Савки (с точки зрения Агафьи и логики любовного свидания, вопиющая, но по его понятиям — естественная).

30 «Человек не на своем месте» — один из вариантов частой у Чехова парадоксальной инверсии привычного порядка (см. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 241). О своеобразии социальной роли Савки как «чужака» см.: Лебедев А.Б. Индивидуальная субъективность в поэтике А.П. Чехова. Казань, 2008. С. 67–73.

31 См. Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионьч») // Он же. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М., 2012. С. 214–215, 232–236; Щеглов Ю.К. Из работ о поэтике Чехова // Он же. Избранные труды. М., 2014. С. 422.

32 Дополнительная ирония состоит в том, что давящую роль играет здесь поезд, обычно несущий у Чехова, напротив, коннотации новизны, загадочности и устремленности вдаль; ср. замечание Ю.К. Щеглова в связи с мотивом поезда в «Анне на шее»:

Поэзия железной дороги, проносящихся в ночи поездов, грохочущих мостов, почты, далеких паровозных гудков, маленьких станций и разъездов посреди степи

Неожиданно рутинной, стеснительной, безличной предстает и вся обстановка эскапистского по замыслу свидания. Савка не только оказывается не один, но и держится на протяжении всего свидания не интимно, а подчеркнуто отчужденно, социально, так сказать, по-светски (и даже дефеминизирующе), — отделяя себя от Агафьи<sup>33</sup> и говоря с ней и о ней в отстраненно-осудительном ключе:

Увидев возле шалаша вместо одного двоих, она слабо вскрикнула и отступила шаг назад.

— А... это ты! — произнес Савка <...>

— Я... я-с, — забормотала она <...> косясь на меня. — Кланялся вам Яков <...>.

— Ну, что врать: Яков! <...> [Б]арин знает, зачем ты пришла! Садись, гостьей будешь.

Агафья покосилась на меня и нерешительно села <...>

— Что ж сидеть? Ешь! Или нешто дать тебе водочки выпить? <...>

— Пьяницу какую нашел <...>

Оставшись со мной, Агафья кашлянула <...>

— Куда же это его унесла нелегкая? Я уйду! Ей-богу, барин, уйду! <...>

Наконец в потемках показался Савка <...>

— А ты что насупилась, словно тетка тебя родила? <...> А Расскажи-ка барину, зачем ты сюда пришла <...> мужнина жена! Хо-хо... Нешто нам, брат Агаша, еще водочки выпить? <...>

— Пора, пора тебе <...> Что разлеглась тут? Ты, бесстыжая!

**12.** Отлучка за соловьем — лишь одно из звеньев целой серии провалов коммуникации. Лежащее в их основе глубокое взаимонепонимание между героями и, прежде всего, полное невнимание Савки к Агафье, причем тоже характерным образом «социальное», было задано заранее, еще до ее появления на сцене.

В ответ на ученую справку рассказчика о повадках коростелей Савка неожиданно позиционирует себя как своего рода сельский интеллигент, ценящий умные речи и тем более презирающий женщин:

— Во время перелета коростель не летит, а по земле бежит. Перелетает только через реки и моря, а то все пешком<sup>34</sup>.

— Ишь ты, собака... — пробормотал Савка, поглядев с уважением в сторону кричавшего коростеля.

или леса и т.п. — весь этот романтически-ностальгический комплекс общелитературных образов и мотивов играет немаловажную роль в прозе и стихах XIX–XX веков (Щеглов Ю.К. Из работ о поэтике Чехова // Он же. Избранные труды. М., 2014. С. 438).

<sup>33</sup> Ср. умно-театральное поведение «на публику» у Туркиных в «Ионыче» (Щеглов Ю.К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Он же. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М., 2012. — С. 220–221).

<sup>34</sup> Не исключено, что эти повадки коростеля задуманы как контрастная параллель к передвижениям героини, которая дважды вынуждена переходить реку вброд. Тогда и в том, что на Савкин брачный призыв от имени соловьишки откликается — с другого

<...> Я рассказал ему все, что знал о коростеле из охотничьих книг.<sup>35</sup> С коростеля я незаметно перешел на перелет. Савка слушал меня внимательно <...>.

— А какой край для птиц роднее? <...> Наш или тамошний?

— Конечно, наш <...>.

— Про что ни говори, все любопытно. Птица таперя, человек ли... камешек ли этот взять — во всем своя умственность!.. Эх, кабы знать, барин, что вы придете, не велел бы я нынче бабе сюда приходиться <...>.

— Ах, сделай милость <...> Я могу и в роще лечь...

— Ну, вот еще! Не умерла б, коли завтра пришла... Ежели б она села тут да разговоры слушала, а то ведь только слюни распустит. При ней не поговоришь толком.

Претензии на *умственность* присущи у Чехова не только развращенным слугам (особенно в обществе господина, — вспомним лакейское «барство» тургеневского камердинера, чеховского егеря и Яши в «Вишневом саде»), но и патентованным интеллигентам (типа профессора Серебрякова) и вообще широкому кругу резонеров, читающих назидания своим близким, не давая им сказать ни слова (как Туркины и Котик — молодому Старцеву<sup>36</sup>) и проявляя жестокое равнодушие к их реальным заботам, желаниям, личности (как Модест Алексеич к Анне и Лида к художнику и Мисюсь). Именно так поведет себя и *умственный* Савка (о его жестокости речь впереди).

Параллельно провал коммуникации сопровождается еще двумя родственными типично чеховскими мотивами: «ненадежного партнерства» и «упускания, напрасной растраты жизненных возможностей».

Яркий пример ненадежного партнерства, причем двойного, — «Попрыгунья»: Рябовский предает Ольгу, а Ольга — Дымова.

берега! — не соловей, а коростель, можно усмотреть скрытую параллель к человеческому треугольнику Савки, Агафьи и Якова, зовущего жену со своего берега.

Двигаясь далее в этом направлении, следовало бы

— выявить весь остальной «птичий» слой повествования: *какая-то не известная мне ночная птица протяжно и лениво произносила в роще длинный членораздельный звук, похожий на фразу: «Ты Ни-ки-ту видел?» и тотчас же отвечала сама себе: «Видел! видел! видел!»; — А какой край для птиц роднее?; крик перепела; Какая-то ночная птица низко пролетела над самой землей и, заметя нас, вздрогнула, зашуршала крыльями и полетела на ту сторону реки;*

— а затем учесть и других представителей фауны в их соотношениях с человеческим миром: реальных: *собаку Кутьку; кузнечиков и других насекомых; щук, рыб и рыбок; проverbsиальных: Савка был гол как сокол; он жил, как птица небесная; Ишь ты, собака (о коростеле); — Знает кошка, чье мясо съела! <...> Идет и хвост поджала... Шкодливы эти бабы, как кошки, трусливы — как зайцы; Кошке смех, мышке слезы; и свободно привлекаемых рассказчиком для сравнения: на темном бугре, как испуганные молодые куропатки, жались друг к другу избы деревни; с жалостью, какая бывает у людей, когда они видят мучимых животных.*

35 Любопытно, что новейшей орнитологией эти представления о коростелях пересматриваются (см. статью: «Коростель. Особенности поведения» в Википедии), так что не в меру умственным предстает задним числом и автор-рассказчик. Образ несчастного коростеля-пешехода проходит и в письме Плещееву 8 марта 1888 года. (Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1983. Письма, т. 2. — С. 211).

36 Ср. непроницаемость для влюбленного Старцева мира Туркиных ввиду полной расписанности в нем всех действий и мотива «Надо и нельзя» (см. Щеглов Ю.К. Молодой

Мотив «упускания» пронизывает чеховские сюжеты, вспомним «Именины» (выкидыш из-за дурацких светских забот), «Случай из практики» и «Бабье царство» (бессмысленная и несчастная жизнь богатых женщин), «Дом с мезонином» (разлучение любящих), «Скрипка Ротшильда» (вся жизнь — *убытки*).

Естественно и совмещение обоих мотивов, — например,

— в «О любви» и «Рассказе г-жи NN», с их, в сущности, общим сюжетом о несостоявшемся по вине нерешительных героев любовном союзе,

— в «Попрыгунье», где Ольга не только неверна мужу и оставлена любовником, но и осознает под конец, что в погоне за знаменитостями упустила едва ли не самую громкую в лице покойного мужа.

Подобное совмещение намечается и в «Агафье», — с той разницей, что героиня, хотя и предаваемая ненадежным Савкой, упускать своего не желает, получает свою долю «настоящего» и готова отвечать за это. В результате, вместо элегии упущенного мы имеем драму (если не трагедию) свершенного.

Для полноты типологической картины отметим две противоположные чеховские вариации на те же темы:

— в «Даме с собачкой» (где, кстати, как и в «Агафье», оба протагониста нацелены на «уход») налицо уникальный у Чехова случай надежного партнерства, успешной временной стыковки и не-упускания взаимной любви;

— в «Анне на шее» — ироническое обращение той же, в общем, коллизии: супруги предают друг друга, но тем самым помогают друг другу добиться каждому своих, увы, ложных, целей, причем вполне синхронно (несмотря на начальный сдвиг по фазе, поскольку Анна включается в игру не сразу); впрочем, есть и реальные «жертвы»: отец и братья Анны, по отношению к которым оба супруга сыграли роль ненадежных партнеров.<sup>37</sup>

13. Обратимся к финалу «Агафьи». Как известно<sup>38</sup>, сразу же после выхода рассказа его фабульная незавершенность подверглась критике со стороны Михайловского, на которую тут же издевательски ответил Буренин, в дальнейшем, однако, предъявивший тот же упрек «Даме с собачкой», а позднейшая критика постепенно признала такие концовки новаторским достоинством чеховской прозы.

Но является ли концовка «Агафьи» столь уж открытой — неопределенной? Присмотримся к ее сильным сторонам.

(1) Рассказ и без того полон драматических поворотов; несмотря на медленность развертывания, он отнюдь не бессюжетен.

(2) Вполне очевидно, что героиню ожидает — справедливая, с точки зрения порядка вещей, — расправа, скорее всего, физическая, к которой героиня, совершившая очередной смелый «выход из себя», готова.

(3) Рассказ кончается на ударной ноте (см. п. 5 (4)): предвещающая неотвратимую расправу пантомима предельно выразительна. К уже приводившимся деталям добавим еще несколько:

человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Он же. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М., 2012. С. 221, 225–227).

37 Об «Анне на шее» см.: Щеглов Ю.К. Из работ о поэтике Чехова // Он же. Избранные труды. М., 2014. С. 420–461.

38 Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 224–225.

Агафья ступила на берег <...> В деревне, около крайней избы, на дороге, стоял Яков и в упор глядел на возвращающуюся к нему жену. Он не шевелился и был неподвижен, как столб. Что он думал, глядя на нее? Какие слова готовил для встречи? Агафья постояла немного, еще раз оглянулась, точно ожидая от нас помощи, и пошла. Никогда я еще не видал такой походки ни у пьяных, ни у трезвых. Агафью будто корчило от взгляда мужа. Она шла то зигзагами, то топталась на одном месте, подгибая колени и разводя руками, то пятилась назад. Пройдя шагов сто, она оглянулась еще раз и села <...> Агафья вдруг вскочила, мотнула головой и смелой походкой направилась к мужу. Она, видимо, собралась с силами и решилась.

(4) Эта пантомима образует если не эпилог, то своего рода заставку рассказа, четко отделенную от всего предыдущего при помощи техники «Затемнения»<sup>39</sup>: повествование прерывается погружением рассказчика в сон и возобновляется по его пробуждении при свете дня, чтобы дать ему и Савке (в роли внутрисюжетных наблюдателей), а с ними и читателю, полюбоваться заключительной сценкой.

(5) Наконец, «ожидание» относится к числу тем, допускающих непосредственное воплощение в нарративе, и в финале рассказа оно выражено не только самой фабульной недосказанностью, но и пантомимой Якова и Агафьи, интересом и репликами наблюдателей и двумя мысленными вопросами рассказчика. Более того, эта тема пронизывает все повествование, начинаясь с затянутой экспозиции, продолжаясь вялым ожиданием прихода героини, достигая драматизма благодаря задержке по ходу соловьиного/поездного эпизода и постоянно поддерживаясь с помощью чисто повествовательных ретардаций — прокладок основного сюжета «посторонними» сведениями (например, об уходе и засыпании рассказчика). Тем законнее завершение рассказа именно на этой ноте.

14. Не прописав в «Агафье» реакцию крестьянина Якова на измену жены, Чехов в каком-то смысле сделал это пять лет спустя — в тоже «деревенском» рассказе «Бабы» (1891)<sup>40</sup>. Там повествование сначала ведется «объективно» — в безличном 3-м лице, но затем слово предоставляется *проезжему*, Матвею Саввичу, который рассказывает о том, «как он довел до смерти жену соседа»<sup>41</sup> — свою бывшую любовницу.

Их связь возникла, пока муж, Вася, был в солдатах.

— [О]сталась Машенька одна с ребеночком <...> и стала <...> по соседству ко мне за каждым пустяком обращаться. Ну, придешь распорядишься <...> зайдешь в дом, чаю выпьешь, поговоришь. Человек я был молодой, умственный, любил поговорить о всяких предметах, она тоже была образованная и вежливая <...> [Н]е прошло и года, как смутил меня нечистый дух <...> [В]се придумываю, за чем бы к ней сходить <...> Все, бывало, с ней через забор разговариваю и под конец <...>

39 Об этом приеме см. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Выразительная конструкция «Затемнение» и ее место в инвариантной структуре детских рассказов Л.Н. Толстого // Они же. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 113.

40 См. Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1983. т. 7. С. 340–352. Вот уж где разжевываются все детали, — не потому ли, что рассказ писался из «жажд[ы] поскорее содрать с кого-нибудь хоть пять целковых, ибо я сижу буквально без гроша» (письмо к Суворину 16 июня 1891 г.: Там же Письма, 4. С. 241.

41 Рейфилд Дональд. Жизнь Антона Чехова. М., 2005. С. 336.

сделал я в заборе калиточку. На этом свете от женского пола много зла и всякой пакости <...> Машенька меня от себя не отвадила. Вместо того, чтоб мужа помнить и себя соблюдать, она меня полюбила <...> Потерял я разум и начал объяснять ей свои любовные чувства... Она отперла калитку, впустила, и с того утра стали мы жить, как муж и жена.

Но года через два Васю по нездоровью отпускают на поправку.

— К тому времени я дурь из головы выбросил <...> и не знал <...> как с любовью развязаться <...> чтоб бабьего визгу не было <...> [Г]оворю: «Слава богу, теперь <...> ты опять будешь мужняя жена» <...> «Не стану я с ним жить. <...> Я его никогда не любила и неволей за него пошла» <...> Да ты, говорю, не отвиливай, дура, скажи: венчалась ты с ним в церкви или нет?» — «Венчалась, говорит, но я тебя люблю и буду жить с тобой до самой смерти. Пускай люди смеются». — «Ты <...> читала писание <...>?»

Матвей винится перед Васей, тот прощает и его, и Машеньку, но она отказывается жить с мужем.

— Я на нее закричал, ногами затопал, выволок ее в сени <...> Иди, кричу, к мужу! <...> Раз <...> бежит она через калитку ко мне во двор <...> «Не могу жить с постылым <...> Если не любишь, то лучше убей». Я осерчал и ударил ее раза два уздечкой, а в это время вбегает в калитку Вася <...> размахнулся и давай бить ее кулаками изо всей силы, потом повалил на землю и ну топтать ногами; я стал оборонять <...> [О]тняли у него Машеньку и повели под ручки домой <...> [В]ечером пошел я проведать. Она лежит в постели <...> А Вася <...> держится за голову и плачет: «Злодей я! <...> Пошли мне, господа, смерть!» Я посидел с полчаса около Машеньки и прочитал ей наставление. Пострадал <...> А она ни словечка <...>

— На другой день Вася заболел <...> и к вечеру <...> помер <...> Васю вырыли, распотрошили и нашли у него в животе мышьяк <...> Когда меня спрашивали <...> [е]е, говорю, грех <...> не любила мужа, с характером была <...> Я ходил к ней и по человечности носил ей чайку, сахарку <...> Я ей читаю наставление, а она: «Уйди!» <...> Но не дошла она до Сибири <...> померла в остроге.

Несмотря на различия (история длится годы, кончается двумя смертями, Матвей — православный ханжа, осуждает Машеньку, но отчасти и защищает ее), параллели очевидны. Как и Савка, Матвей претендует на *умственность*, отступается от партнерши, которую считает грешницей и дурой, и винит во всем не себя, а ее. Ср. в «Агафье»:

— Я говорил бабам, не слушаются... Им, дурам, и горя мало! <...>

— Знает кошка, чье мясо съела! — бормотал Савка <...> — Идет и хвост поджала... Шкодливы эти бабы, как кошки, трусливы — как зайцы... Не ушла, дура, вчера, когда говорили ей! <...>

[Л]ицо Савки <...> морщилось брезгливою жалостью, какая бывает у людей, когда они видят мучимых животных.

— Кошке смех, мышке слезы... — вздохнул он<sup>42</sup>.

42 Что касается рассказчика, то, несмотря на тщательное соблюдение объективности, он отчасти отождествляется с Савкой — и тем, как он (давая основания для идеализации Савки а-ля Мережковский) наслаждается вкушением *грязных, сальных лепешек* из его запасов (= бабьих приношений), и тем, как объединяется с ним в финальной сцене

15. Подобно Савке, только в более крупном масштабе, Матвей оказывается ненадежным — жестоким и лицемерным — партнером, а в отличие от Савки, еще и ненадежным рассказчиком. Фактов своей любовной истории он, возможно, не искажает, а вот свои взаимоотношения с взятым им на воспитание сыном Васи и Машеньки подает в гораздо лучшем свете, чем это постепенно открывается читателю.

[В]о двор к [трактирищику] Дюде въехала простая повозка <...> мужчина лет тридцати <...> рядом с ним мальчик, лет семи-восьми <...>

Дюдя <...> узнал в нем по манерам человека делового <...> знающего себе цену <...>

— Мальчишка этот твой сынок? <...>

— Нет, приемышек, сиротка. Взял его к себе за спасение души <...>

— [После смерти отца и ареста матери его] вернули назад домой... Я подумал, подумал и взял его к себе. Что ж? Хоть и арестантское отродье, а все-таки живая душа, крещеная... Жалко. Сделаю его приказчиком, а ежели своих детей не будет, то и в купцы выведу.

Его речи звучат очень благородно. Но вот рассказ окончен, и две из слушательниц смотрят на прикорнувшего Кузьку.

— Спит сиротка <...> Худенький, тощенький, одни кости. Родной матери нет, и покормить его путем некому.

— Мой Гришутка <...> годочка на два старше <...> На заводе в неволе живет, без матери. Хозяин бьет, небось. Как поглядела я давеча на этого мальчонка, вспомнила про своего Гришутку — сердце мое кровью запеклось <...>

Эти зловещие предположения вскоре подтверждаются.

Матвей Саввич вскочил и засуетился <...>

— Кузька, вставай! — закричал он. — Запрягать пора! Живо! <...>

[Тут оказывается, что у] Кузьки пропала шапка.

— Куда же ты, свиненок, ее девал? — крикнул сердито Матвей Саввич <...>

У Кузьки от ужаса перекосило лицо, он заметался <...> побежал к воротам, потом под навес. Ему помогли искать <...>

— Я тебе уши оборву! — крикнул Матвей Саввич. — Поганец этакий!

Шапка нашлась на дне повозки. Кузька <...> надел и робко, все еще с выражением ужаса на лице, точно боясь, чтобы его не ударили сзади, полез в повозку. Матвей Саввич перекрестился <...> и повозка <...> покатила со двора.

Комментарии излишни, но вот что стоит заметить. Рассказанная история полна драматических поворотов и даже смертей, — казалось бы, довольно. Од-

в качестве наблюдателя. Оставим эту проблему по-чеховски открытой; за скобки вынесем и возможные внетекстовые параллели между героем и его автором, охотно *тараканившим* наезжавших к нему на дачу поклонниц (см. соответствующие страницы рейфилдовской биографии; Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1983, Письма, 2. С. 92; Толстая Елена. «Невеста» Чехова, или Многообразие религиозного опыта // Она же. Игра в классики. Русская проза XIX–XX веков. М., 2017. С. 47) и поучавшим приятеля, что «женщина <...> любит, чтобы в оный момент ее били» (Чехов А.П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1983, Письма, 1. С. 213).

нако Чехов на этом не останавливается и добавляет открытую концовку. Ужас на лице Кузьки напоминает об отчаянных жестах, гримасах и репликах полупасынка героини в финале «Душечки» и как бы вновь осиротевших отца и братьев героини в конце «Анны на шее».<sup>43</sup>

Проклятая неопределенность нависает в «Бабах» и над персонажами обрамляющей новеллы. Одна из невесток Дюди, Варвара, потрясенная рассказом о Машеньке и сама изменяющая мужу, обсуждает с другой, Софьей, возможность известить мужа, да и свекра.

— Я бы своего Алешку извела и не пожалела <...> Давай Дюдю и Алешку изведем! <...>

— Люди узнают <...>

— Не узнают. Дюдя уже старый, ему помирать пора, а Алешка, скажут, от пьянства издох.

— Страшно... Бог убьет.

— А пускай <...>

Обе не спали и молча думали.

— Нет... Ты меня не слушай, голубка <...> Злоблюсь на них, проклятых, и сама не знаю, что говорю. Спи.

\* \* \*

Сюжетные сходства между этими двумя рассказами о любви в «нижнем» мире очевидны, но на самом деле не являются чем-то у Чехова исключительным или даже редким. Напротив, его рассказы, в частности на темы любви, сватовства, брака и адюльтера, поражают обилием повторов, переключек и вариаций, причем гораздо более систематическим, чем диктовалось бы единством поэтического мира автора. Скорее, они производят впечатление более или менее сознательного экспериментаторства<sup>44</sup>, работы с некоторым базовым набором ситуаций — опытов, дающих веер слегка различных, но в целом непротиворечивых диагнозов<sup>45</sup> (проблема, заслуживающая отдельного основательного исследования). Говоря об «Агафье», мы все время отмечаем параллели к ней в других, более зрелых, вещах Чехова, в том числе о жизни «верхнего» мира. Это — в сочетании со структурными совершенствами новеллы — позволяет видеть в ней ранний, но уже очень представительный образец высокой чеховской прозы.

43 Ср. еще жестокое безразличие Надежды к своим домашним и смертельно больному студенту Саше в финале «Невесты» (см. Толстая Елена. «Невеста» Чехова, или Многообразие религиозного опыта // Она же. Игра в классики. Русская проза XIX–XX веков. М., 2017).

44 О такой позиции Чехова см. Толстая Елена. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880–1890-х годов. М., 2002. С. 36.

45 Недаром Чехов был первым среди русских писателей врачом, естественником — «ученым» (ср. Бицилли П.М. Чехов // Он же. Трагедия русской культуры. Исследования, статьи, рецензии. М., 2000. С. 413–414). И как подлинный естествоиспытатель, он, видимо, не мог, несмотря на неутешительность предыдущих художественных экспериментов и очевидность практических противопоказаний, не поставить последнего и решающего брачного эксперимента на себе самом — с предсказуемо печальным исходом.