

---

---

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ



## «ДУШЕЧКА»: ЛАБИРИНТ СЦЕПЛЕНИЙ

1

**О** чеховском рассказе написано много. И все еще длится спор: что это — осмеяние или любование? смешна или свята душа Душечки? чем кончается дуэт сатирического и лирического голосов? Поборникам всего хорошего слышится, вслед за Толстым, финальная модуляция в сторону лирики, скептикам — совет, в духе Шестова, оставить все надежды.

Мой толстовский подзаголовок — не из комментария старшего классика к страстно полюбленной, но решительно перетолкованной и даже слегка переименованной им новелле младшего<sup>1</sup>, а из знаменитого письма к Н. Н. Страхову о неприкосновенности всех до одного слов художественного текста, в сцеплениях которых критикам надлежит ориентироваться<sup>2</sup>. Кстати, размышляя о героине рассказа, Толстой отнес ее к разряду таких образов, как Гамлет и Дон Кихот<sup>3</sup>, а ведь в них мы ценим не назидательную однозначность, а загадочную — «вечную» — амбивалентность.

Сплетением в «Душечке» противоречивых мотивов я и займусь — с опорой на предшественников. Что-то новое я надеюсь сказать о менее изученной мета-словесной стороне вопроса. Дело в том, что курьезная история героини — это одновременно трактат об обращении с текстом, языком, «идеями», в равнодушии к которым любила упрекать Чехова передовая общественность. Рассказ великолепен и как социально-психологический этюд, и как этюд мета-текстуальный, мета-вербальный — на тему об инвариантном у Чехова «провале коммуникации»<sup>4</sup>. Кстати, «Гамлет» — не только о Дании-тюрьме, но и о мире-театре, а «Дон Кихот» — в основном о том, как (не) читать книги.

---

Жолковский Александр Константинович — филолог, прозаик. Родился в 1937 году в Москве. Окончил филфак МГУ. Автор трех десятков книг, в том числе монографии о синтаксисе языка сомали, работ о Пушкине, Ахматовой, Пастернаке, Зощенко, Бабеле, инфинитивной поэзии. Среди последних книг — «Поэтика за чайным столом» (М., 2014), «Напрасные совершенства и другие виньетки» (М., 2015), «Блуждающие сны. Статьи разных лет» (СПб., 2016), «Выбранные места, или Сюжеты разных лет» (М., 2016), «Русская инфинитивная поэзия XVIII — XX веков» (М., 2020). Постоянный автор «Нового мира». Живет в Калифорнии и Москве. Вебсайт <<http://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky>>.

За обсуждение и подсказки автор признателен Михаилу Безродному, С. Н. Зенкину, Т. В. Марченко, Л. Г. Пановой, И. А. Пильшикову, Марии Сальниковой, А. Д. Степанову, И. Н. Сухих и Н. Ю. Чалисовой.

<sup>1</sup> См. «Послесловие» Толстого к «Душечке», включенной им в «Круг чтения» (Толстой: 575 — 578); о других его реакциях на рассказ и редактуре при перепечатке см. Лакшин 1975, Мелкова: 409 — 413.

<sup>2</sup> От 23 апреля 1876 г., см. Толстой: 155 — 156.

<sup>3</sup> См. его письмо к И. И. Горбунову-Посадову от 4 марта 1906 г., Толстой: 578.

<sup>4</sup> Я следую взгляду на поэтику Чехова, разработанному в Щеглов 2014 с опорой на Берковский 1969 (см. в особенности Щеглов: 394 — 417 — статью «О художественном языке Чехова»).

## 2

**2.1.** Надо сказать, что чеховское письмо — не особо выисканное, скорее какое-то нейтрально-интеллигентское:

серьезный недостаток Чехова — его русский язык, бесцветный и лишенный индивидуальности. У него не было чувства слова. Ни один русский писатель такого масштаба не писал таким безжизненным и безличным языком. Поэтому Чехова так легко переводить (не считая местных аллюзий, реалий и некоторых «словечек»). Из всех русских писателей ему меньше всего опасно коварство переводчиков (Мирский: 569).

Это писано всего два десятка лет спустя после смерти Чехова — без пиетета по отношению к не совсем еще канонизированному классику и до какой-то степени справедливо. Но не во всем.

Подбирая переводы цитат из русских классиков для своей английской книги, я был поражен, сколь редко тот эффект, ради которого привлекалась цитата, наличествовал в переводе. Получалось, что в отношении стиля зарубежный читатель имеет, как правило, дело не с Лермонтовым, Гоголем и Чеховым, а, так сказать, с Марлинским, Одоевским и Потапенко (Жолковский 2003: 463).

**2.2.** Продолжая невольный спор с Мирским, обращусь к самым первым словам «Душечки», каковые, в полном согласии с максимой Эдгара По, концентрированно работают на центральный эффект целого<sup>5</sup>.

*Оленька, дочь отставного коллежского асессора Племянникова, сидела у себя во дворе на крылечке, задумавшись. Было жарко, назойливо приставали мухи, и было так приятно думать, что скоро уже вечер. С востока надвигались темные дождевые тучи, и оттуда изредка потягивало влагой.*

Ну, последнее предложение, готовящее завязку первого эпизода (жалобы Кукина на разорительные для театра дожди), стилистически ничем не замечательно и переводится без проблем. Зато в начальном предложении густо представлены чуть ли не все важнейшие мотивы рассказа:

— «точное обозначение социальной принадлежности, дающееся обычно с первых строк»<sup>6</sup>, — в общем, переводимое;

— характеристика героини через ее зависимость от персонажа-мужчины (*дочь*), — переводимая;

— уменьшительность имени героини, предвещающая целый ряд инфантилизмов, — на многие языки не переводимая;

— ее фамилия (*Племянникова*), лексически маскулинизирующая ее<sup>7</sup> и приковывающая к «своим» (племени, клану)<sup>8</sup>, — непереводимая;

— ее привязанность к собственному *двору* и *крылечку* — переводимая;

— и характеристика в плане мыслительной деятельности (*задумавшись*), — в принципе переводимая.

Мотив «думания», при этом первом появлении не останавливающий читательского внимания, повторяется, однако, в следующем же предложении,

<sup>5</sup> «Если уже первая фраза [рассказа] не содействует этому эффекту, значит, [писатель] с самого начала потерпел неудачу. Во всем произведении не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не вело бы к единой задуманной цели» (По 1984).

<sup>6</sup> Чудаков 1986: 245.

<sup>7</sup> Ср. феминизирующую героя «Бедных людей» фамилию *Девушкин*.

<sup>8</sup> См. Евдокимова: 191.

где подвергается ироническому подрыву<sup>9</sup>: думает героиня, правда, сама, но ее мысли сводятся к тому, что за жарким днем наступит прохладный вечер<sup>10</sup>. По сути, перед нами два разных значения глагола *думать*:

— «мыслить, делать умозаключения» и

— «полагать, находить, ожидать» (что хорошо сочетается с наречием *приятно*),

и, значит, своего рода игра слов, неназойливая, почти незаметная и потому рискующая, как всякая поэзия, пропасть в переводе — что порой и случается, ср.

*sat brooding on the porch <...> she was glad it would soon be evening* (Хингли: 172);

*was sitting in her back porch, lost in thought <...> it was pleasant to reflect that it would soon be evening* (Гарнетт: 211);

*was sitting on her porch, deep in thought <...> it was so pleasant to think that it would soon be evening* (Проффер: 358).

В переводе Хингли интеллектуальная непритязательность переживаний героини по поводу погоды обнажается, но каламбурный акцент на «думании» утрачивается, так что этот микро-пассаж отсекается от того лабиринта сцеплений, в который он призван исподволь втягивать читателя. У Гарнетт двойной акцент на «думании» налицо, но каламбурность утеряна. И лишь Проффер верен оригиналу в полной мере, демонстрируя, что дело не всегда в непреодолимости языкового барьера (как в случае семантических коннотаций имен собственных), а во внимании к лексическим силовым линиям.

Заметим, что сам переход от первого предложения ко второму (от: *сидела... задумавшись* — к: *было приятно думать*) задает характерную для зрелого Чехова — и переводимую — нарративную стратегию: повествование в объективном 3-м лице, но преимущественно с точки зрения протагониста<sup>11</sup>. Без проблем сохраняется в переводах и характерная включенность героини в экзистенциальный кругооборот дней, ночей, сезонов, браков, возрастов, жизни, смерти.

Язык ключевого первого абзаца «Душечки» и впрямь непритязателен. Его художественный секрет — и вызов переводчикам — в мастерском плетении таких обыденных словес, охватывающем весь текст рассказа. Что же касается чеховских «словечек», то они есть и в «Душечке», но не выбиваются из общей ткани повествования как отдельные словесные фейерверки, а являются разной степени яркости компонентами единого голосоведения<sup>12</sup>.

Но обратимся к структуре рассказа и начнем с ее узловых решений.

<sup>9</sup> «[У] Чехова „думает“... — не всегда уважительная характеристика. Так он описывает людей, не склонных к интеллектуальной деятельности» (Толстая: 369).

«Чеховская „чистая“ женщина это — „душечка“... она лишена интеллекта» (Бицилли 2000б: 414).

Ср. приравнивание человеческого псевдо-мышления животному в рассказе «Счастье» (1887):

«...есть другая жизнь, которой нет дела до... **овечьих мыслей**. Старик нащупал... свою... длинную палку... и поднялся. Он молчал и **думал**. <...>

Овцы... стояли и, опустив головы, о чем-то **думали**. Их **мысли**, длительные, тягучие, вызываемые представлениями только о широкой степи и небе... угнетали их самих до бесчувствия. <...>

Старик и Санька... стояли у противоположных краев отары... не шевелясь... и сосредоточенно **думали**. <...> Овцы тоже **думали**...»

<sup>10</sup> Ср. аналогичный ход «мысли» у персонажа «Учителя словесности»:

«Ипполит Ипполитыч... говорил только о том, что всем давно уже известно <...> [О]н ответил так:

— <...> **Теперь май, скоро будет настоящее лето**. А лето не то, что зима. Зимой нужно печи топить, а летом и без печей тепло».

<sup>11</sup> О сплетении в чеховском повествовании голосов рассказчика и персонажей см. Чудаков 1971: 95 сл., Паперный 1976.

<sup>12</sup> Ср. Щеглов 2014: 400 сл.

## 3

**3.1.** В центре сюжета — противоречивая до парадоксальности героиня. Это женщина

— неспособная жить без любви, любящая сильно и преданно, влюбляющаяся быстро и неразборчиво;

— стремящаяся к просвещенной деятельности, своего рода интеллектуалка и общественная деятельница;

— но до смешного лишенная собственных идей, с энтузиазмом заимствующая их у мужчины-партнера и живущая исключительно его интересами;

— механическим копированием мнений партнера неизбежно — карикатурно — их оглупляющая,

— а свою самоидентификацию с ним простирающая до вампирического покушения на его личность и даже жизнь;

— мечтающая о ребенке, но бездетная, бесплодная, внутренне пустая,

— почему, возможно, и инфантилизирующая — «усыновляющая» — партнера.

Типовой партнер чеховской героини — комический персонаж с очевидными недостатками, чем выигрышно подчеркивается как интенсивность, так и неразборчивость любовного устремления героини и натурализуется ее установка на доминирование, скрывающееся за, казалось бы, тотальной покорностью.

**3.2.** Толстой, в своем ревниво-полюемическом послесловии к «Душечке», характерным образом искажает якобы вдохновлявшую автора новомодную идею:

начав писать... [Чехов] хотел... проклясть слабую, покоряющуюся, преданную мужчине, **неразвитую** женщину (Толстой: 576).

Но в «Душечке» высмеивается отнюдь не любезная Толстому традиционная женщина, клуша, занятая только домом и детьми, а, напротив, бездетная общественница, квази-профессионалка, «развитая», «мыслящая», интересующаяся «вопросами», продуцирующая и распространяющая тексты — еще одна из галереи антигероинь и антигероев таких вещей, как «Попрыгунья», «Дом с мезонином», «Ионыч», «Вишневый сад»...

Впрочем, возможно, что шестое чувство не подвело Толстого и он почувал в Душечке карикатуру, намеренную или спонтанную, на его любимую Наташу Ростову, какой она, с нескрываемым авторским вызовом, описана в «Эпilogе» (Ч. 1, IX — XVI) «Войны и мира»:

— подчеркнуто домашней, игнорирующей светскую и прочую жизнь вне дома (*Наташа не любила общества вообще*);

— поглощенной детьми (четырьмя!);

— предельно покорной мужу:

*Образ... жизни... знакомства, связи, занятия Наташи, воспитание детей — не только все делалось по выраженной воле Пьера, но Наташа стремилась угадать то, что могло вытекать из высказанных в разговорах мыслей Пьера;*

— но и доминирующей над ним:

*Общее мнение было то, что Пьер был под башмаком своей жены, и действительно это было так. <...> Подвластность Пьера заключалась в том, что он не смел... с улыбкой говорить с другой женщиной... уезжать на долгие сроки, исключая как по делам, в число которых жена включала и его занятия науками, в которых она ничего не понимала, но которым она приписывала большую важность);*

— и тяжело страдающей без него:

*С того времени, как вышел срок отпуска Пьера... Наташа находилась в неперестававшем состоянии страха, грусти и раздражения;*

— разделяющей его идеи, но, поддакнув, переключающейся на свое, материнское:

*— Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. <...> — Да. — А ты что хотела сказать? <...> — Да ничего, пустяки... я только хотела сказать про Петю: нынче няня подходит взять его от меня, он... прижался ко мне — верно, думал, что спрятался.*

— и как бы отрекающейся от предыдущего партнера:

*...с мужем она, предполагая, что он ревнует ее к памяти князя Андрея, никогда не говорила о нем<sup>13</sup>.*

**3.3.** Но вернемся к «Душечке». У героини обнаруживаются богатые архетипические корни — более или менее близкое родство с

— апулеевской Психеей, а в русской традиции «Душенькой» Богдановича, символически — ввиду почти полной одноименности, а сюжетно — по линии чрезмерной сосредоточенности на партнере, приводящей к его утрате<sup>14</sup>;

— Ундиной Ла Мотт Фуке и Жуковского и ее прототипами — по линии приобретения души благодаря союзу с партнером, для него губительному<sup>15</sup>;

— овидиевской нимфой Эхо, которую за ее неуместные речи Юнона наказала неспособностью говорить иначе, нежели повторяя концы чужих фраз, искажая их смысл до обратного и тем самым отталкивая своего любимого — Нарцисса<sup>16</sup>; обратим внимание на вербальный характер как проступка Эхо, так и ее наказания.

**3.4.** Резюмируя очень кратко, перед нами видящееся Толстому идеальное семейство, но систематически доводимое Чеховым до своей абсурдной противоположности.

## 4

**4.1.** Намеченный глубинный образ героини и ее взаимодействий с типовым партнером, сам по себе уже достаточно амбивалентный, подвергнут не менее парадоксальной нарративной разработке. Но сделано это не так, как, скажем, в «Попрыгунье», «Анне на шее», «О любви», «Именинах», «Страхе», «Доме с мезонином», «Учителе словесности», где развертывание фабулы проблематизирует — иногда с помощью того или иного треугольника — некий представительный случай брачного/любовного союза. В «Душечке», вместо одного конфликтного семейного интерьера, Чехов разворачивает сюжетную многоходовку, тиражируя — утраивая, учетверяя, упятеряя — и гротескно варьируя исходную ситуацию. При этом он не ограничивается комическим повторением эпизодов (как в «Тоске», с которой «Душечку» иногда сближают по этому признаку), а использует такую сериализацию для дальнейшего совмещения в образе героини полярных черт.

С одной стороны, сериализация партнерств — ввиду уже самой их множественности, а также очевидной поспешности, чуть ли не автоматической неразборчивости вступления в них героини и взаимной противоречивости

<sup>13</sup> Ср. Бицилли 2000б: 414.

<sup>14</sup> См. Поджоли 1957.

<sup>15</sup> См. Берковский: 99 — 100.

<sup>16</sup> См. Евдокимова: 190 — 197, Щеглов 2014: 497.

исповедуемых ею в их рамках мнений — комически компрометирует героиню. А последовательно несчастные исходы партнерств и скоростная заменимость партнеров выглядят даже угрожающе.

Но та же система повторов, вариаций и контрастов работает и на подчеркивание позитивных сторон героини — ее способности, не задумываясь, безоглядно любить людей самого разного склада, возраста, общественного положения и гражданского состояния, вопреки их очевидным недостаткам и попыткам сопротивляться ее напору. Что же касается морально подозрительных, а то и роковых черт ее характера, то они успешно скрадываются применением двоякой стратегии:

- фабульной демонстрацией добропорядочности героини, вступающей в эти множественные связи лишь последовательно и с лучшими намерениями; и
- переносом ее роковых склонностей (к доминированию и т. п.) в подтекст — в сферу коннотаций, аллюзий, свободных (а не связанных) фабульных мотивов<sup>17</sup>.

**4.2.** Архетипическую опору героиня этих множественных связей черпает в образах:

- вампирической «черной вдовы» или сирены, губящей очарованных ею партнеров;
- Цирцеи, обращающей путешественников, оказавшихся на ее острове (вспомним дом, крыльцо, флигель и двор Душечки, где происходит все действие), в животных, но вступающей с Одиссеем в партнерство, позволяющее ему покинуть остров;
- Манон Леско, сочетающей любовь к основному партнеру с множеством побочных связей<sup>18</sup>.

Двоякий эффект тиражирования связей интересно проявляется и в интеллектуально-словесном плане. Выставляя на посмешище явные противоречия между мнениями, копируемыми то у одного, то у другого партнера, тиражирование позволяет героине продемонстрировать как свой фундаментальный консерватизм (= неизменную установку на преданность партнеру), так и широту мнений, открытость к их пересмотру (= копирование каждый раз нового пакета мнений). А автору — развернуть, пусть под флагом иронии, целую панораму идей эпохи (в области искусства, бизнеса, медицины и образования)<sup>19</sup> без монотонности, которой чревато эхообразное повторение смыслов.

## 5

**5.1.** Исследователи обычно насчитывают в рассказе четыре сходных эпизода:

- один за другим два законных брака;
- допустимую связь дважды вдовой героини с полу-разведенцем;
- и, наконец, материнскую привязанность к полу-сироте.

Основой для такого членения служат очевидные фабульные параллели — несмотря на гротескный перескок после трех сексуальных партнерств к финальному квази-усыновлению. Эпизоды сходны и стадиями своего развертывания:

- за знакомством следует сближение,
- затем брак и совместная жизнь, которая идет *хорошо*,
- упоминание о тех или иных проблемах/трениях и, наконец,
- расставание (смерть, смерть, реальный отъезд, грозящий отъезд).

Важнейший общий признак эпизодов — лейтмотивное усвоение/повторение героиней мнений партнера. И в словесном отношении финальный

<sup>17</sup> В Шмид 1998 они называются «не отобранными».

<sup>18</sup> См. Берковский: 99 — 100.

<sup>19</sup> Причем все это — театр, медицина, лес, гимназия — постоянные темы как жизни, так и творчества Чехова.

эпизод являет собой не менее эффектный вираж, чем в отношении биологическом: от копирования (пусть попугайского) профессиональных (пусть банальных) мнений взрослых партнеров — к копированию совершенно уже азбучных истин (типа *Островом называется часть суши, со всех сторон окруженная водою*). По этой линии «Душечка» действительно вторит финальному виражу «Тоски», где серия жалоб, обращаемых извозчиком к не желающим слушать его седокам, гротескно венчается жалобой, покорно выслушиваемой лошастью.

**5.2.** О следовании, сцеплении и взаимных, часто комических соотношениях эпизодов написано достаточно, но, на мой взгляд, нарративная структура «Душечки» интереснее.

Оригинальное решение состоит в том, что к четырем положительным вариациям добавлена пятая, отрицательная, — целая страница, посвященная длительному отсутствию у героини какого-либо партнера. Вот примерные размеры эпизодов:

- 1-й, «театральный», — более тысячи слов;
- 2-й, «лесоторговый», — около 900;
- 3-й, «ветеринарный», — менее 400, правда, к нему примыкают два микро-эпизода чисто дружеских (без интима и копирования мнений) контактов персонажей до и после их романа — в сумме 300 с лишним слов;
- 4-й, «беспартнерский», — почти 500 слов; и
- 5-й, «гимназический», — тысяча с лишним слов.

Жизнь без партнера образует еще один типовой эпизод, но подчеркнута негативный, обращающий все плюсы в минусы<sup>20</sup>. Он продолжает уже и так клонившуюся вниз кривую партнерств (первый брак — второй брак — полужаконное сожителство), но делает это более радикально, сведением к нулю, если не к отрицательной величине, чтобы затем послужить эффектным максимально низким стартом для совсем иного — и по-иному сомнительного — последнего взлета<sup>21</sup>.

В повествовательном ритме рассказа этот минус-эпизод вырастает из коротких пассажей об одиночестве героини во время отъездов двух первых мужей (50 и 20 слов соответственно) и трауре после их смертей (90 и 80 слов).

Главное же, наряду с обращенными житейскими мотивами (вместо *жили хорошо* — запустение двора и старение героини), в беспартнерском эпизоде во весь голос звучит тема *мнений* (5 раз) и *мыслей* (4 раза), на этот раз начисто и безнадежно отсутствующих.

Такой нулевой эпизод — вполне в духе чеховской «девальвации смыслов», и с ним остро перекликаются абсурдистские нотки телеграммы о смерти

<sup>20</sup> Кстати, Толстой кратко пересказывает сюжет «Душечки» как пятичленный:

«рассказ о том, как она... любит Кукина и все, что любит Кукин, и так же лесоторговца, и так же ветеринара, **и еще больше о том, как она страдает, оставшись одна, когда ей некого любить**, и как она... отдалась безграничной любви к... гимназистике в большом картузе» (Толстой: 576).

<sup>21</sup> Успешный выход из изоляции проецируется и на Оленькину кошку; ср.

«И черная кошечка лежит боком и мурлычет: „Мур... мур... мур...“ [это пятый эпизод — А. Ж.]

Всякий другой, наверно, сказал бы здесь: **а** черная кошечка... <...> С обыденной точки зрения кошечка здесь противопоставляется Оленьке. Оленька плачет, думая о своем, а кошечка безмятежно мурлычет. Но для самой „душечки“... не существует... дистанции между ней и тем, что окружает ее. Кошечка — это она **сама**... душечка”. Ее грезы, ее плач и кошкино мурлыканье — все это одно. Функция образа кошки выясняется вполне при сопоставлении этого места с другим, где речь идет о той поре, когда „душечка“ тосковала в своем одиночестве [то есть о четвертом эпизоде — А. Ж.]:

<...> *Брыска ласкается и мягко мурлычет, но не трогают Оленьку эти кошачьи ласки. Это ли ей нужно? <...> И она стряхивает с подола черную Брыску и говорит ей с досадой: „Поди, поди... нечего тут!“*

Здесь Брыска... обособлена от „душечки“» (Бицилли 2000а: 256 — 257).

первого мужа (*хохороны вторник*<sup>22</sup> и непонятное слово «сючала»), а также серия полюбившихся героине в ее втором браке лесоторговых терминов (*балка, кругляк, тес, шелёвка, безымянка, решётник, лафет, горбыль*), напоминающая идиотическое нагромождение морской терминологии в «Свадьбе с генералом» и «лошадиных фамилий» в одноименном рассказе<sup>23</sup>.

## 6

**6.1.** Под сурдинку проводимая тема «губительного, вплоть до вампиризма, воздействия чрезмерно любящей героини на ее последовательных партнеров»<sup>24</sup> начинается еще до первого брака, где она дается почти впрямую и вскоре приводит к смерти мужа:

*Оленька полнела и вся сияла от удовольствия, а Кукин худел и желтел и жаловался на страшные убытки, хотя всю зиму дела шли недурно.*

Этому предшествует пара беглых, не развертываемых в сюжет справок о самом первом мужчине в жизни Душечки, ее отце, в дальнейшем тоже завершающаяся смертью:

*Оленька, дочь отставного коллежского асессора Племянникова <...>  
Она постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого. Раньше она любила своего папашу, который теперь сидел больной, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал <...>*

*Отец давно уже умер, и кресло его валялось на чердаке, запыленное, без одной ножки.*

Неожиданная смерть уносит и совершенно здорового второго мужа, третий партнер уезжает с полком, а четвертого могут в любой момент вытребовать родители.

«Вина» героини дается пунктирными намеками.

— В театральные дела первого мужа Оленька влезает явно слишком:

*на репетициях вмешивалась, поправляла актеров, смотрела за поведением музыкантов, и когда в местной газете неодобрительно отзывались о театре, то... ходила в редакцию объясняться.*

*Актеры любили ее... она жалела их и давала им понемножку взаймы, и если, случалось, ее обманывали, то... мужу не жаловалась.*

— Со вторым мужем чрезмерного вмешательства героиня вроде бы не допускает, и тем более шокирующей выглядит внезапная смерть этого совершенно здорового человека после шести лет жизни душа в душу — и вина по умолчанию ложится на героиню.

— Третий мужчина прямо обвиняет ее в неуместном вторжении на его профессиональную территорию, они мирятся, но вскоре он уезжает, и их интимное партнерство прекращается.

— Наконец, последний сожитель, мальчик Саша, всячески сопротивляется попыткам покровительственного контроля со стороны героини, и возможность его отъезда нависает над их партнерством до самого конца.

**6.2.** Возможность доминирования героини над партнерами натурализуется каждый раз по-разному:

— Кукин подчеркнута слаб, нездоров, постоянно жалуется на трудности (публику, погоду, убытки);

<sup>22</sup> Этот фарсовый неологизм хорошо подготовлен: *...опять надвигались тучи, и Кукин говорил с истерическим хохотом...* (см. Катаев 1997, Шмид: 236).

<sup>23</sup> См. Жолковский 2016: 55.

<sup>24</sup> Данный раздел статьи основан на Шмид 1998; см. также Щеглов 2014: 499, 507, Жолковский 2010: 185 — 187; ср. также Евдокимова: 192.



— Пустовалов, напротив, до смешного положителен во всех отношениях, но любит поучать (как многие чеховские моралисты-зануды), и, кто знает, не в том ли его беда с Душечкой, что ее поправлять ему практически не в чем, разве что в чрезмерной фиксации на делах лесоторговли, нарушающей даже ночной семейный покой<sup>25</sup>:

*ей снились целые горы досок и теса... все падало... Оленька вскрикивала во сне, и Пустовалов говорил ей нежно: — Оленька, что с тобой, милая? Перекрестись!*

— Уязвимость ветеринара состоит в его сомнительном гражданском состоянии и соответственной неофициальности союза с героиней; слабой стороной является он также в отношениях со своей решительной женой, зависит и от мнения коллег по полку;

— Наконец, Саша зависим от героини уже ввиду своего возраста, а также отсутствия родительской опоры — и тем не менее он упорно противостоит ее властным поползновениям, чем они убедительно подчеркиваются.

На словесном уровне доминирование предстает в виде инфантилизирующей партнеров уменьшительности — применения к ним суффиксов *-ичк-* и *-еньк-*. Разумеется, описание самой героини и окружающей ее обстановки тоже не обходится без уменьшительности (*душечка, крылечко, кошечка* и т. п.)<sup>26</sup>, но это лишь способствует скрадыванию ее доминирующей природы.

Глубинной — фабульно не прописываемой — мотивировкой инфантилизации партнеров служит фактическая бездетность созданной для материнства героини. В первых эпизодах это толкает ее к квази-родительскому доминированию над взрослыми мужчинами, а в заключительном иронически овеществляется в виде полу-усыновления чужого ребенка.

## 7

Характерный вызов рассказчику «Душечки» — задача сочетать угнетающую повторность, диктуемую темой, с желанным повествовательным разнообразием. Чехов все время балансирует между крайностями, то нарочито выпячивая повторы, то деликатно ослабляя нажим и сдвигая акценты.

Отчасти задача решается уже отмеченным варьированием партнеров:

— хрупкому богемно-истеричному Кукину противостоит утомительно степенный и здоровый Пустовалов;

— двум мужьям — полу-разведенный Смирнин;

— троим взрослым — ребенок Саша;

— четырем положительным эпизодам — один отрицательный.

К этому добавляется разнообразие связей и переключек между эпизодами.

— Первый разворачивается, слегка водевильно, из размышлений героини о желанности дождя, убыточного для театра, которым занимается будущий муж;

— Второй фабульно связывается с первым благодаря случайной вроде бы встрече в церкви героини, еще носящей траур, с будущим вторым мужем. Встреча одновременно предвещает богобоязненную солидность очередного партнера и ненавязчиво контрастирует с оперативностью последующего сватовства. Напротив, открыто комичен контраст более поздних речей героини об отсутствии у нее и ее мужа, людей труда, времени на такие пустяки, как театр, с ее былой преданностью театру<sup>27</sup>.

— Для сцепления второго и третьего эпизодов использовано общение героини с ее квартирантом/ будущим партнером во время отсутствия уехав-

<sup>25</sup> Ср. Проффер: 40, Евдокимова: 193.

<sup>26</sup> См. Паперный 1976.

<sup>27</sup> Литературный прецедент полного забвения прежнего партнера находим у пушкинской тезки чеховской героини:

*Мой бедный Ленский! изнывая, / Не долго плакала она. / Увы! невеста молодая / Своей печали неверна. / Другой увлек ее вниманье / <...> / И вот уж с ним пред алтарем...* («Евгений Онегин», 8, X).

шего по делам мужа. Однако, несмотря на одиночество героини и молодость практически холостого собеседника, ничего романического между ними не происходит; напротив, героиня, в духе своего степенного мужа, наставляет квартиранта помириться с женой — *ради сына*. После смерти второго мужа, она вступает с квартирантом в связь, но контраст с ее прошлыми поучениями в лоб не дается.

— Отъезд ветеринара ведет к негативному четвертому эпизоду, а его новый приезд, с женой и ребенком и уже не в роли партнера, — к пятому. В сочетании с периодом его более раннего невинного соседства с героиней эта новая ситуация знаменует спад интенсивности ее брачных/любовных устремлений, натурализуя переход к квази-материнству.

— Появление желанного квази-отпрыска в начале пятого эпизода исподволь предвещалось в третьем эпизоде упоминанием о сыне ветеринара и необходимости заботиться о нем.

## 8

Разнообразно протекает и развитие основных смысловых и словесных мотивов рассказа<sup>28</sup>.

**8.1.** Начнем с заглавного слова — ласкательно-уменьшительного варианта *души*, снижаемого привязкой скорее к телесным, нежели душевным достоинствам носительницы<sup>29</sup> и ходовым мешанским употреблением. Произносят его в основном анонимные *дамы и знакомые*, придавая ему некую объективность и подтверждая публичный, общественный статус героини<sup>30</sup>, и лишь однажды — первый партнер. Звучит оно всегда позитивно — и тем острее в печальных ситуациях. Помимо заглавия, изначально невинного, но призванного задним числом аккумулировать последующие снижающие коннотации, оно фигурирует в тексте 8 раз.

— В первом эпизоде его произносят дамы и как бы подразумевают бегло упомянутые мужчины:

*Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой... когда она слушала что-нибудь приятное, мужчины думали: «Да, ничего себе...» и тоже улыбались, а гости-дамы не могли удержаться, чтобы... не схватить ее за руку и не проговорить в порыве удовольствия: — Душечка!*

затем муж:

*И когда он увидел как следует ее шею и полные здоровые плечи, то всплеснул руками и проговорил: — Душечка!*

затем актеры и дважды подряд дамы, сочувствующие ее рыданиям по смерти мужа.

<sup>28</sup> Об изощренности некоторых словесных повторов с вариациями см. Бицилли 2000а: 275 — 277.

<sup>29</sup> Более «телесной», по сравнению с альтернативной *душенькой*, представляется и фонетика *душечки*, с ее повтором шипящих: к корневому Ш добавляется суффиксальное Ч.

<sup>30</sup> Ср. социализирующую роль прозвищ в «Ионыче»:

«Почти зеркальная инверсия произведена во взаимном положении доктора и героини. Начинается она с символического сдвига имен: в одном случае ласкательное домашнее 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... определенно указыва[ет] на принадлежность его носителя к некоему коммунальному гнезду, на его бессознательное и покойное пребывание в рамках привычного миропорядка. Именно такой функциональной фигурой в городе С. раньше была Екатерина Ивановна, а теперь стал Старцев» (Щеглов 2012: 236).

— Во втором эпизоде слово появляется лишь однажды, когда *знакомые* безуспешно зовут ее в театр, и таким образом сочетается с ее отказом от «культурных ценностей».

— Следует долгий пропуск, и слово возвращается в пятом эпизоде, где его с удовольствием произносят *встречные*. Этим аккордом — как бы оптимистически контрастной рифмой к печальной концовке первого эпизода — серия завершается.

**8.2.** Подчеркну, что мотив «социальности» героини проходит через все повествование.

— Театр, детище первого мужа и героини, — публичное предприятие, и предметом внимания супругов являются как зрители (*публика*), так и труппа и даже рецензенты, а о смерти мужа героиня плачет по секрету всему свету:

*И она уже говорила своим знакомым, что... самое важное и нужное на свете — это театр. <...>*

*Публику она так же, как и [муж], презирала за равнодушие к искусству и за невежество, на репетициях... поправляла актеров, смотрела за поведением музыкантов, и когда в местной газете неодобрительно отзывались о театре... ходила в редакцию объясняться.*

*Актеры любили ее. <...>*

*Оленька вернулась домой... и зарыдала так громко, что слышно было на улице и в соседних дворах.*

— Общественная жилка героини проявляется и во втором эпизоде:

*— Теперь лес с каждым годом дорожает на двадцать процентов, — говорила она покупателям и знакомым. <...>*

*Каждый день в полдень во дворе и за воротами на улице вкусно пахло борщом и жареной бараниной... и мимо ворот нельзя было пройти без того, чтобы не захотелось есть. В конторе всегда кипел самовар, и покупателей угощали чаем с бубликами. <...>*

*— Ничего, живем хорошо, — говорила Оленька знакомым, — слава богу. Дай бог всякому... <...>*

*— Люди добрые, пожалейте меня, сироту круглую...*

— Третий эпизод тоже разворачивается на глазах у горожан:

*Иногда уже видели... как она в своем садике пила чай с ветеринаром <...> [а] встретясь на почте с одной знакомой дамой, она сказала: — У нас в городе нет правильного ветеринарного надзора. <...>*

*Другую бы осудили за [сожителство с неразведенным мужчиной], но об Оленьке никто не мог подумать дурно <...>*

*Когда к нему приходили гости, его сослуживцы по полку, то она <...> начинала говорить о чуме на рогатом скоте. <...>*

— В четвертом эпизоде общественные порывы героини систематически фрустрируются:

*Теперь уже она была совершенно одна <...> Она... подурнела, и на улице встречные уже не глядели на нее, как прежде, и не улыбались ей. <...>*

— В пятом эпизоде желанное общение возвращается — не только с Сашей и его родителями, но и с горожанами вообще:

*ее лицо, помолодевшее за последние полгода, улыбается, сияет; встречные, глядя на нее, испытывают удовольствие и говорят ей: — Здравствуйте, душечка Ольга Семеновна! Как поживаете, душечка? — Трудно теперь стало в гимназии учиться, — рассказывает она на базаре.*

## 9

Обратимся к лейтмотивному «копированию мнений партнера», благодаря которому героиня предстает персонажем особого, очень распространенного в литературе — «творческого» — типа.

**9.1.** Это такие персонажи, как уже упомянутые  
— Гамлет, ставящий «Мышеловку»,  
— и Дон Кихот, начитавшийся рыцарских романов и пытающийся разыгрывать их в жизни;  
— как хитроумный Одиссей, придумывающий «тroyанского коня»,  
— как Ковбель, инсценирующий для Журдена сватовство к его дочери сына турецкого султана и посвящение его самого в сан «мамамуши»,  
— и другие трикстеры, помогающие авторам сочинять сюжеты (типа пушкинского Сильвио и изобретательных лесковских крючкотворов),  
— как мадам Бовари, еще одна гиперактивная читательница.  
Примеры легко продолжить<sup>31</sup>.

**9.2.** Чехов разрабатывает своеобразный собственный вариант такого «авторствующего» персонажа — образ претенциозного производителя и декламатора речей, систематически подвергаемых провалу коммуникации. Таковы, например:

— Гаев, обращающийся с речью к «глубокоуважаемому шкафу»,  
— три сестры, твердящие на протяжении всей пьесы «В Москву, в Москву»<sup>32</sup>,  
— отставной моряк, произносящий за свадебным столом бесконечные флотские команды,  
— Иван Петрович Туркин (в «Ионыче»), повторяющий одни и те же самодельные остроты («Недурственно», «Здравствуйте пожалуйста», «Бонжурте» и т. п.),  
— его жена-графоманка, романы которой начинаются фразами типа «Мороз крепчал»,  
— различные нудные персонажи, поучающие других, как им жить (Лида в «Доме с мезонином», Модест Алексеич в «Анне на шее»),  
— и многие другие.

Чеховские сюжеты во многом сводятся к развернутой, часто до смешного тавтологичной, демонстрации бессмысленности подобных словесных экзерсисов<sup>33</sup>. Недаром в реакции на них доктора Старцева слышится мета-литературная жалоба его автора, доктора Чехова:

*Потом Вера Иосифовна читала вслух роман... а Старцев слушал... и ждал, когда она кончит.*

*«Бездарен, — думал он, — не тот, кто не умеет писать повестей, а тот, кто их пишет и не умеет скрыть этого»<sup>34</sup>.*

*— Недурственно, — сказал Иван Петрович.*

Героиня «Душечки» — еще одна представительница этой корпорации горе-авторов, продуцирующая свои ненужные тексты путем элементарного копирования (по методу Акакия Акакиевича), но претендующая на их общественную ценность.

**9.3.** Мотив копирования возникает в тексте рано, мета-формулировку (*мнения, мысли*) получает далеко не сразу, к простому повторению слов не сводится и то звучит во весь голос, то почти уходит в подтекст.

<sup>31</sup> Подробнее о таких персонажах см. Жолковский 2020.

<sup>32</sup> См. Сальникова 2020.

<sup>33</sup> См. Степанов: 98 — 99, 215 — 216, 312.

<sup>34</sup> Выражаясь по-современному, «не фильтрует базар».

— В первом эпизоде сначала даются слова героини, звучащие эхом более ранних реплик Кукина, за чем следует резюмирующий комментарий рассказчика:

— *Но разве публика понимает это? — говорила она. — Ей нужен балаган! <...> И что говорил о театре и об актерах Кукин, то повторяла и она.*

— Во втором эпизоде эхо-реплика героини дается сразу, без предварительной реплики мужа, а последующее авторское резюме синтаксически сходно с его аналогом из первого эпизода:

— *Теперь лес с каждым годом дорожает... <...> А какой тариф! — говорила она, в ужасе закрывая обе щеки руками. — Какой тариф! <...> Какие мысли были у мужа, такие и у нее.*

Но теперь согласие распространяется на все аспекты совместной жизни, причем подчеркнуто телесной, материальной — в противовес сугубо эстетическим заботам в первом браке:

*Если он думал, что в комнате жарко... то так думала и она. Муж ее не любил никаких развлечений... и она тоже <...>*

*По субботам Пустовалов и она ходили ко всеобщей... и, возвращаясь из церкви, шли рядышком, с умиленными лицами, от обоих хорошо пахло <...>*

*Раз в неделю супруги ходили в баню и возвращались оттуда рядышком, оба красные.*

— В следовании второму мужу героиня развивает даже некоторую самостоятельность, не только повторяя за ним, но и импровизируя в его духе:

— *Спасибо, что поскучали со мной, дай бог вам здоровья, царица небесная... И все она выражалась так степенно, так рассудительно, подражая мужу... — Знаете, Владимир Платоныч, вы бы помирились с вашей женой. Простили бы ее хоть ради сына! <...> А когда возвращался Пустовалов, она рассказывала ему вполголоса про ветеринара... и оба вздыхали и покачивали головами... потом, по какому-то странному течению мыслей, оба становились перед образами <...> и молились, чтобы бог послал им детей.*

Самостоятельными вариациями героини на пустоваловские темы можно считать также ее любовь к дровяной терминологии и сны, куда тоже проникают доски, тес и бревна.

— Копирование речей ветеринара вводится не только без предварительного предъявления оригиналов, но и с дополнительным нарративным эффектом — как обнаруживающееся свидетельство нового, полузаконного, партнерства, вслед за чем следует обобщение: в тексте впервые появляется слово *мнение*:

*...о том, как она жила у себя теперь... можно было только догадываться. По тому... что видели, как... [ветеринар] читал ей вслух газету... [а] встретясь на почте с одной знакомой дамой, она сказала: — У нас в городе нет правильного ветеринарного надзора и от этого много болезней. <...> О здоровье домашних животных... надо заботиться так же, как о здоровье людей. Она повторяла мысли ветеринара и теперь была обо всем такого же мнения, как он.*

Предательская роль ее речей о ветеринарии иронически подхватывается рассказчиком, но на этот раз партнер дает копированию отпор:

*Они... никому не говорили о перемене, какая произошла в их отношениях, и старались скрыть, но это им не удавалось, потому что у Оленьки не могло быть тайн. Когда к нему приходили... сослуживцы по полку, то она... начинала говорить... о жемчужной болезни... а он... шипел сердито: — Я ведь просил тебя не говорить о том, чего ты не понимаешь!*

— В четвертом эпизоде тема копирования звучит во весь голос, но как не могущая иметь места, причем мета-лексемы *мнение* и *мысль* проходят 9 раз. Оригинальной особенностью этого эпизода является постепенное — почти абсурдистское — гипостазирование *мнений*, которые в конце концов предстают как отсутствующие уже не просто у героини, а в самой окружающей реальности:

*в «Тиволи» играла музыка... но это уже не вызывало никаких мыслей. Глядела она безучастно на свой пустой двор, ни о чем не думала... <...>*

*А главное... у нее уже не было никаких мнений... ни о чем [она] не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить. А как это ужасно не иметь никакого мнения! <...> При Кукине и Пустовалове и потом при ветеринаре Оленька... сказала бы свое мнение о чем угодно, теперь же и среди мыслей... у нее была такая же пустота, как на дворе. <...>*

*Ей бы такую любовь, которая... дала бы ей мысли... <...>*

*И так день за днем, год за годом, — и ни одной радости, и нет никакого мнения.*

— С появлением Саши *мнения* и *мысли* возвращаются в текст, но в конце эти мета-лексемы сменяются простой демонстрацией заемных речей героини, вторя аналогичным пассажем в ранних эпизодах и таким образом замыкая рамку.

*— Островом называется часть суши... — повторила она [предыдущие слова Саши], и это было ее первое мнение, которое она высказала с уверенностью после стольких лет молчания и пустоты в мыслях. И она уже имела свои мнения и за ужином говорила с родителями Саши о том, как теперь детям трудно учиться в гимназиях... <...> — Трудно теперь стало в гимназии учиться... Шутка ли, вчера в первом классе задали басню наизусть, да перевод латинский, да задачу <...> И она начинает говорить об учителях, об уроках, об учебниках, — то же самое, что говорит о них Саша.*

**9.4.** Копирование не сводится к повторению героиней мнений партнера и усвоения его вкусов и интересов. Вариацией на ту же тему являются типовые, как бы не личные, а стандартные, заимствуемые из некоего общего запаса, клишированные и фольклорные речи героини — в частности ее реакции на смерти обоих мужей, причем вторая почти точно воспроизводит первую:

*— Голубчик мой! — зарыдала Оленька. — Ваничка мой миленький, голубчик мой! Зачем же я с тобой повстречалась? Зачем я тебя узнала и полюбила? На кого ты покинул свою бедную Оленьку, бедную, несчастную? <...>*

*— На кого же ты меня покинул, голубчик мой? — рыдала она, похоронив мужа. — Как же я теперь буду жить без тебя, горькая я и несчастная? Люди добрые, пожалейте меня, сироту круглую.*

Оленька — неоригинальный и тем более плодовитый «автор»: исполнитель, популяризатор, сказительница...

## 10

**10.1.** Одним из повторных мотивов является рефреново возвращающееся слово *хорошо* — дважды в первом эпизоде и дважды, с легкой вариацией во втором:

*После свадьбы жили хорошо. <...> И зимой жили хорошо. <...>*

*Пустовалов и Оленька, поженившись, жили хорошо <...> — Ничего, живем хорошо.*

Но к четырем рефренным случаям дело не сводится — еще пять раз эта словесная тема звучит под сурдинку, скрещиваясь с другими повторными мотивами:

— с вампирической инфантилизацией первого мужа:

*По ночам он кашлял, а она поила его малиной... натурала одеколоном, кутала в свои мягкие шали. — Какой ты у меня славенький! <...> Какой ты у меня хорошенький!*

— с солидностью и физическим здоровьем второго:

*пожилая дама... немедля заговорила о Пустовалове, о том, что он **хороший**, солидный человек <...> возвращаясь из церкви, шли... с умиленными лицами, от обоих **хорошо** пахло.*

— с обращением мотива преданности театру:

*— В театрах этих что **хорошего**?*

— а последний раз — в негативном четвертом эпизоде — в сочетании с копирующей конструкцией (типа: *Что думал он, то думала и она*), но без озвучивания самого мнения, исходящего на этот раз от социально и гендерно незначительной личности:

*И так день за днем... нет никакого мнения. Что сказала Мавра-кухарка, то и **хорошо**.*

**10.2.** Еще одна сходная словесная серия прочерчивается достаточно последовательно, но не так демонстративно, скорее даже подспудно и размыто, с небольшими семантическими отклонениями от единой темы. Это мотив «полноты/пустоты/худобы»<sup>35</sup>, естественно связанный с «внутренней пустотой героини, вампирически нуждающейся в заполнении» (в общей сложности 15 словоупотреблений). Ср.

*полные розовые щеки <...> полные здоровые плечи <...> почти все ложки были пустые <...> Оленька **полнела** <...> а Кукин **худел** <...> прожили <...> в любви и **полном** согласии шесть лет <...> Она **похудела** и подурнела <...> глядела <...> безучастно на свой **пустой** двор <...> когда наступала ночь <...> видела во сне свой **пустой** двор <...> в сердце у нее была такая же **пустота**, как на дворе <...> и на душе у нее по-прежнему и **пусто**, и нудно <...> а там опять **пустота** <...> двор **наполнился** облаками пыли <...> Приехала жена ветеринара, **худая**, некрасивая дама с короткими волосами и с капризным выражением, и с нею мальчик, Саша, маленький не по летам <...> **полный** <...> первое мнение <...> после стольких лет молчания и **пустоты** в мыслях <...> ему становится совестно, что за ним идет высокая, **полная** женщина...*

К этой изоглоссе примыкают 10 вхождений фамилии *Пустовалов*, оксюморонно сочетающей «пустоту» с «множественностью, мощностью», бросая иронический ответ на вроде бы основательную, согласную и счастливую, но бесплодную и бездетную совместную жизнь героини с заполняющим ее носителем этой фамилии.

## 11

Последним рассмотрю знаменитый оборот *мы с Ваничкой/Васичкой*, с небольшими вариациями рефренно проходящий через первые два эпизода:

<sup>35</sup> См. Евдокимова: 194.

*если бы мы с Ваничкой поставили какую-нибудь пошлость, то, поверьте, театр был бы битком набит. Завтра мы с Ваничкой ставим «Орфея в аду», приходите. <...> Актеры любили ее и называли «мы с Ваничкой» и «душечкой»... <...>*

*— И всё вы дома или в конторе, — говорили знакомые. — Вы бы сходили в театр...*

*— Нам с Васичкой некогда по театрам ходить... <...>*

*— Ничего, живем хорошо, — говорила Оленька знакомым <...> — Дай бог всякому жить, как мы с Васичкой.*

**11.1.** Этот оборот — любимое личное местоимение героини<sup>36</sup>, объединяющее ее и ее партнера в некое нерасторжимое «мы», ибо не содержащее — в идеальном соответствии с темой рассказа — упоминания об отдельном «я»<sup>37</sup>. Оборот это вполне обычный в русском языке (неясно, отнес ли бы его Мирский к «словечкам» Чехова или к его «бесцветному языку»), но все-таки идиоматичный — отсутствующий в большинстве европейских языков<sup>38</sup> и потому неизбежно пропадающий в переводе на них. (Английские переводчики вынуждены прибегать к конструкции «Vanichka and I», из которой торчит неуместное «я».)

Чехов всю скандирует это «местоимение» (5 вхождений), для чего филигранно оттачивает его рефренность. Для двух несхожих имен *Иван* и *Василий* он формирует общий скелет *Ва-н/с-ичка*, с разницей всего в одном согласном, — путем привлечения мотива уменьшительности.

Вообще, эта серия — густой сплав нескольких мотивных линий:

- растворения «я» в партнере,
- вампирической уменьшительности,
- комического притяжения/непритяжения театра,
- полноты/пустоты,
- мотива *жили хорошо* и
- публичности, включенности в общественную среду, жизни на людях.

При этом мотив «публичности», представленный довольно разнообразно (*поверьте — битком набит — приходите — говорили знакомые — говорила Оленька знакомым — всякому*), является, по сути, ближайшим тематическим родственником самого оборота «мы с X-ом» — по линии растворения индивидуальности в некой коллективной общности. Просто в одном случае речь идет о двучленном союзе, а в другом — о целом сообществе *знакомых*.

**11.2.** Здесь уместно вспомнить о привязанности героини к своему дому и двору (в этом плане «Душечка» сопоставима со «Старосветскими помещиками»<sup>39</sup>), о мотиве «своего племени», заданном ее фамилией, и о том, что угроза ее счастью с партнером дважды исходит извне и знаменуется устрашающим стуком в ворота и телеграммой<sup>40</sup>.

В первом эпизоде:

*вдруг раздался зловеющий стук в ворота; кто-то бил в калитку... бум! бум! бум! <...> — Отворите, сделайте милость! — говорил кто-то за воротами глухим басом. — Вам телеграмма! Оленька и раньше получала телеграммы от мужа, но теперь почему-то так и обомлела <...> «Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно сучала ждем распоряжений хохороны вторник».*

<sup>36</sup> См. Паперный 1976.

<sup>37</sup> Чехов в сущности доводит до предела дорогое Толстому слияние личностей Левина и Кити (*Он понял, что она не только близка ему, но что он теперь не знает, где кончается она и начинается он*; «Анна Каренина», 5, XIV), восходящее к Библии (*Человек... прилепится к жене своей; и будут одна плоть*; Быт. 2:22-24); ср. русскую поговорку: *Муж и жена — одна сатана*.

<sup>38</sup> Аналогичный местоименный оборот есть в турецком, эстонском, суахили, зулу и некоторых других «восточных» языках.

<sup>39</sup> Ср. Бицилли 2000а: 173 — 174.

<sup>40</sup> См. Евдокимова: 190 — 192.



— И в пятом:

*Вдруг сильный стук в калитку. Оленька просыпается и не дышит от страха... Проходит полминуты, и опять стук. «Это телеграмма из Харькова, — думает она, начиная дрожать всем телом. — Мать требует Сашу к себе в Харьков... <...>» Она в отчаянии... <...> Но... это ветеринар вернулся домой из клуба. «Ну, слава Богу», — думает она.*

Во втором эпизоде, самом счастливом, мотив «ворот» трижды проходит под знаком позитивной открытости — понимается, для «своих», городских (а не для доставщиков телеграмм издалека):

*Доведя Оленьку до калитки, он простился и пошел далее. <...> Он ей очень понравился. <...> ...во дворе и за воротами на улице вкусно пахло борщом... и мимо ворот нельзя было пройти без того, чтобы не захотелось есть.*

Больше ни разу формула «мы с X-ом» (да и зловещий стук в ворота) не появляется, но поистине достойная пера Замятина проблематизация «мы» (и противопоставления «свое, близкое, во дворе vs. чужое, далекое, за воротами») из текста не исчезает, а лишь меняет тона.

А вот что происходит в третьем эпизоде. Партнера тоже зовут на В — Владимир и соответственно Володичка, но фонетический рисунок уменьшительного имени оказывается несколько отличным. Отлично и партнерство с ним — не брак, а сожителство с не-разведенцем. А главное, к нему оказывается неприменимо солидарное «мы с X-ом». Напротив, он дает отпор претензиям героини на апроприацию его профессиональных суждений и возвращает ей ее любимое местоимение, на этот раз включающее его и его коллег, а ее исключющее:

*Когда к нему приходили... его сослуживцы по полку, то она... начинала говорить о... о жемчужной болезни, о городских бойнях, а он страшно конфузился... и шипел сердито: — Я ведь просил тебя не говорить о том, чего ты не понимаешь! Когда мы, ветеринары, говорим между собой, то, пожалуйста, не вмешивайся. <...> — Володичка, о чем же мне говорить?!<sup>41</sup>*

В интересующем нас мета-словесном плане можно констатировать, что хорошее владение грамматическими категориями, в данном случае местоимением 1-го л. мн. ч., спасает ветеринару жизнь.

Вместе с двучленным *мы с В-чкой* отменяется и включенность героини в более широкий круг «своих», а заодно и «присвоение мнений», чем предвещается негативный следующий эпизод<sup>42</sup>.

Важную роль в этом повороте играет медиаторская промежуточность третьего партнера. С одной стороны, он вроде бы «свой»:

- очередной партнер героини,
- отец следующего партнера,
- живущий в ее доме;

с другой стороны, чужой:

- иногородний, откуда-то приезжающий и куда-то уезжающий,

— принадлежащий своему полку (недаром он *конфузится* перед сослуживцами)

- и своей жене,

— не находящийся с героиней в интимных отношениях ни в начале, ни в конце своего пребывания в городе.

<sup>41</sup> Здесь на язык просится заключительный мем из фильма Михаила Сегала «Рассказы»: *А о чем нам с тобой трахаться?!* (см. Жолковский 2015).

<sup>42</sup> А в заключительном пятом эпизоде мальчик Саша ставит окончательную точку в этой местоименной драме: — *Вы, тетя, идите домой, а теперь уже я сам дойду.* Разделение на *вы* и *я* кладет конец всякой надежде на *мы*.



Соответственно — и на чуждость, и на свойскость — работают и *ворота*, окруженные целым созвездием знакомых мотивов:

*В один жаркий июльский день... когда по улице гнали городское стадо и весь двор наполнился облаками пыли, вдруг кто-то постучал в калитку. Оленька пошла сама отворять и... обомлела: за воротами стоял ветеринар Смирнин [так сказать, чужой среди своих].*

## 12

Таковы важнейшие художественные решения рассказа. Разумеется, в сравнительно короткой статье невозможно отдать должное всем его достоинствам.

**12.1.** Хотелось бы поговорить, например,  
— о контрастах и сходствах между браками героини с несчастным Кукиным и благополучным Пустоваловым,  
— в частности о двух возможных шекспировских аллюзиях:

*Оленька слушала Кукина молча, серьезно, и, случалось, слезы выступали у нее на глазах. В конце концов несчастья Кукина тронули ее, она его полюбила. Он был мал ростом, тощ, с желтым лицом, с зачесанными височками, говорил жидким тенорком... и на лице у него всегда было написано отчаяние, но все же он возбудил в ней настоящее, глубокое чувство.*

Не сколок ли это с истории о том, как Дездемона полюбила некрасивого Отелло из сострадания к его мукам, — тем более что речь идет о театральной жизни?!<sup>43</sup> Ср. далее возможную отсылку к Бирнамскому лесу, идущему в финале «Макбета» на Данзинан:

*По ночам... ей снились целые горы досок и теса, длинные, бесконечные вереницы подвод... снилось ей, как целый полк двенадцатиаршинных, пятивершковых бревен стоймя шел войной на лесной склад...*

Кстати, этот пассаж из второго эпизода по-своему развивает более краткий «военный» фрагмент из первого (Отелло, как и Макбет, — военачальник):

*по ночам ей слышно было, как в саду играла музыка, как лопались с треском ракеты, и ей казалось, что это Кукин воюет со своей судьбой и берет приступом своего главного врага — равнодушную публику,*

и в то же время готовит третий эпизод, с его четырехкратными упоминаниями о полке, в котором служит Смирнин.

**12.2.** Можно было бы подробнее рассмотреть  
— амбивалентные взаимоотношения с рассказом его великого почитателя Толстого — его похвалы, критику и редакторскую правку;  
— основательность противоположных трактовок заключительного эпизода — то ли счастливого конца, то ли воцарения дурной бесконечности (как во многих открытых чеховских финалах<sup>44</sup>);

<sup>43</sup> См. Жаринов 2016; ср. в «Скучной истории»:

«Я смотрю на свою жену и... спрашиваю себя: неужели эта старая... женщина... умеющая говорить только о расходах и улыбаться только дешевизне... была когда-то той самой тоненькой Варей, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум... и, как Отелло Дездемону, за «состраданье» к моей науке?»

<sup>44</sup> См. Щеглов 2012: 238.

— потенциальную иронию дважды звучащего определения *острова* — в свете, с одной стороны, подчеркнутой не-отдельности героини, а с другой, ее привязанности к своему дому/двору (= «острову Цирцеи»)⁴⁵; и многое другое.

### 12.3. Но ограничимся сказанным.

Мы видели, как центральная тема рассказа предстает в виде набора вариаций, которые далее оригинально развертываются в сюжет и по ходу развертывания разнообразно пересекаются и совмещаются друг с другом, образуя плотные мотивные кластеры. Мы обратили специальное внимание лишь на пару красноречивых случаев (фразу *Что сказала Мавра-кухарка, то и хорошо* и перипетии с употреблением «мы»); но в систематичности таких сплетений читателю нетрудно убедиться, заметив, сколь часто одни и те же фрагменты текста фигурируют в разных рубриках нашего разбора.

Толстой недаром сравнил рассказ с искусно сотканным *кружевом*⁴⁶. При всей скромности образующих его словесных нитей, этот кружевной дизайн — шедевр словесного искусства, и за перевод «Душечки» вряд ли стоит браться, не ознакомившись с детальным разбором текста (или не проделав его самостоятельно). Ведь именно в «лабиринте сцеплений... и состоит сущность искусства», — а не в том, что «критики... понимают и в фельетоне могут выразить»⁴⁷.

## ЛИТЕРАТУРА

Берковский 1969 — Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии. — В кн.: Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М., «Искусство», стр. 48 — 182.

Бицилли 2000а — Бицилли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа. — В кн.: Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. Исследования, статьи, рецензии. М., «Русский путь», стр. 204 — 358.

Бицилли 2000б — Бицилли П. М. Чехов. — В кн.: Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. Исследования, статьи, рецензии. М., «Русский путь», стр. 412 — 417.

Гарнетт 1979 — Garnett Constance. *The Darling* (1899). — Anton Chekhov's Short Stories: Texts of the Stories, Backgrounds, Criticism. Ed. by Ralph E. Matlaw. NY & London, W.W. Norton & Co, p. 211 — 221.

Евдокимова 1993 — Evdokimova Svetlana. «The Darling»: Femininity Scorned and Desired. — Reading Chekhov's Texts. Ed. Robert L. Jackson. Evanston, Northwestern UP, p. 189 — 197 <[https://www.academia.edu/41956636/\\_The\\_Darling\\_Femininity\\_Scorned\\_and\\_Desired](https://www.academia.edu/41956636/_The_Darling_Femininity_Scorned_and_Desired)>.

Жаринов 2016 — Жаринов Е. В. «Душечка» Чехова и «Простое сердце» Г. Флобера: проблемы духовности. — Жаринов Е. В. Лекции о литературе. Диалог эпох. М., «АСТ», стр. 335 — 390 <<https://e-libra.su/read/465804-lekcii-o-literature-dialog-epoh.html>>.

Жолковский 2003 — Жолковский А. К. Поэзия и правда. — В кн.: Жолковский А. К. Эросипед и другие виньетки. М., «Водолей Publishers», стр. 461 — 465 <<https://profilib.bar/chtenie/145978/aleksandr-zholkovskiy-erosiped-i-drugie-vinetki-58.php>>.

Жолковский 2010 — Жолковский А. К. Горе *мыкать*. — В кн.: Жолковский А. К. Осторожно, треножник! М., «Время», стр. 175 — 197 <<https://culture.wikireading.ru/57905>>.

Жолковский 2015 — Жолковский А. К. Грамматика любви (Лингвостилистические заметки). — В кн.: Жолковский А. К. Напрасные совершенства и другие виньетки. М., «АСТ», стр. 523 — 531 <<https://biography.wikireading.ru/229826>>.

⁴⁵ Ср. более прозрачную иронию в финале «Дома с мезонином», где Лида, разрушившая любовь доверчивых героев, диктует ученику: «Вороне где-то бог послал кусочек сыру...» (кстати, басня появляется и в конце «Душечки»: — *Шутка ли, вчера... задали басню наизусть, да перевод латинский, да задачу...*).

⁴⁶ См. Мелкова: 411.

⁴⁷ Толстой: 156; по иронии судьбы, в положении таких критиков оказался и сам автор этих слов — как автор и неизбежно фельетонного (в его смысле) «Послесловия».

Жолковский 2016 — Жолковский А. К. Как сделан лошадиный мем Чехова. — В кн.: Жолковский А. К. Блуждающие сны: Статьи разных лет. СПб., «Азбука», стр. 51 — 62 <<https://magazines.gorky.media/zvezda/2020/1/tekst-v-tekste-avtory-i-chitateli-sredi-personazhej.html>>.

Жолковский 2020 — Жолковский А. К. «Текст в тексте»: авторы и читатели среди персонажей. — «Звезда», 2020, № 1, 259 — 275 <<https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=3704>>.

Катаев 1997 — Катаев В. Б. «Душечка»: осмеяние или любование? — «Русская словесность», 1997, № 6, стр. 22 — 27.

Лакшин 1975 — Лакшин В. Я. Любимый рассказ Толстого. — В кн.: Лакшин В. Я. Толстой и Чехов. М., «Советский писатель», стр. 81 — 97.

Мелкова 1977 — Мелкова А. С. [Примечания к «Душечке»]. — Чехов А. П. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 10. Рассказы, повести, 1898 — 1903. М., «Наука», стр. 404 — 414 <<http://chegov-lit.ru/chegov/text/dushechka.htm>>.

Мирский 1992 — Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. Пер. с англ. Р. Зерновой. London: Overseas Publications Interchange Ltd. <[http://az.lib.ru/c/chehow\\_a\\_p/text\\_1040.shtml](http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_1040.shtml)>.

Паперный 1976 — Паперный З. С. Душа и душечка. — В кн.: Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М., «Советский писатель», стр. 291 — 312 <<http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000006/st012.shtml>>.

По 1984 — По Эдгар Аллан. Новеллистика Натаниела Готорна. Перевод З. Александровой. — В кн.: По Эдгар Аллан. Избранное. М., «Художественная литература», 1984 <<http://lib.ru/INOFANT/POE/essays.txt>>.

Поджоли 1957 — Poggioli Renato. Storytelling in a Double Key. — Poggioli Renato. The Phoenix and the Spider. Cambridge, Massachusetts, Harvard UP, p. 109 — 130.

Проффер 1969 — Proffer Carl. From Karamzin to Bunin. An Anthology of Russian Short Stories. Ed. and comm. by Carl Proffer. Bloomington & London, Indian UP, 1969.

Сальникова 2020 — Сальникова Мария. Бессильная магия слова: о «Москве-Мифологической» в «Трех сестрах» Чехова. — «Звезда», 2020, № 7, стр. 269 — 281.

Степанов 2005 — Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М., «Языки славянской культуры», 2005.

Толстая 2017 — Толстая Елена Д. «Невеста» Чехова, или Многообразие религиозного опыта. — В кн.: Толстая Елена Д. Игра в классики. Русская проза XIX — XX веков. М., «Новое литературное обозрение», 2017, стр. 347 — 380.

Толстой 1955 — Толстой Л. Н. О литературе: статьи, письма, дневники. Сост. Л. Д. Опульская и др. М., «Художественная литература», 1955.

Хингли 2008 — Hingley Ronald. Angel. — В кн.: Anton Chekhov. The Russian Master and other Stories. Trans. by Ronald Hingley. Oxford, NY, Oxford UP, p. 172 — 182.

Чудаков 1971 — Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., «Наука», 1971.

Чудаков 1986 — Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., «Советский писатель», 1986.

Шмид 1998 — Шмид Вольф. Активизация не отобранных мотивов («Душечка»). — В кн.: Шмид Вольф. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., «ИНАПРЕСС», стр. 234 — 237 <<https://lit.wikireading.ru/45945>>.

Щеглов 2012 — Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч»). — В кн.: Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М., «Новое литературное обозрение», стр. 207 — 240 <<https://unotices.com/book.php?id=165075&page=53>>.

Щеглов 2014 — Щеглов Ю. К. Из работ о поэтике Чехова. — В кн.: Щеглов Ю. К. Избранные труды. М., РГГУ, стр. 394 — 574 <<https://dornsife.usc.edu/assets/sites/405/docs/book.pdf>>.