

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

«А РЯБЧИКА ЭТОГО МЫ РАЗЪЯСНИМ»

Об одном эпизоде чеховской «Попрыгуньи»

1. Когда восемь десятков лет назад я начал ходить в школу, на уроках литературы нас учили «читать и понимать прочитанное». Я был круглым отличником (с четверками только по поведению) и старался соответствовать, а в дальнейшем даже избрал такое умение своей специальностью.

Оказалось, что читать еще куда ни шло, а понимать уж точно надо уметь. Хотя, по идее, это писать, как со скромностью паче гордости твердили «Серрапионы», трудно, а читать и понимать — не бей лежачего. Но факт остается фактом, профессия такая есть, за нее деньги платят.

И вот читаю я — с американскими студентами, но по-русски — «Попрыгунью» (1892), и мы доходим до такого пассажа:

Приехала она домой через двое с половиной суток <...Т>ажело дыша от волнения, она прошла в <...> в столовую. Дымов <...> в расстегнутой жилетке **сидел за столом и точил нож о вилку; перед ним на тарелке лежал рябчик.**¹ Когда Ольга Ивановна входила в квартиру, она была убеждена, что необходимо скрыть все от мужа и что на это хватит у нее умения и силы, но теперь, когда она увидела широкую, кроткую, счастливую улыбку <...> она почувствовала, что скрывать от этого человека так же подло, отвратительно и так же невозможно и не под силу ей, как оклеветать, украсть или убить, и она <...> решила рассказать ему все. <...> Давши ему поцеловать себя и обнять, она опустилась перед ним на колени и закрыла лицо.

— Что? Что, **мама?** — спросил он нежно. — Соскучилась?

Она <...> поглядела на него виновато и умоляюще, но страх и стыд помешали ей говорить правду.

— Ничего... — сказала она. — Это я так...

— Сядем, — сказал он, поднимая ее и **усаживая за стол.** — Вот так... **Кушай рябчика. Ты проголодалась,** бедняжка.

Она жадно вдыхала в себя родной воздух и **ела рябчика,** а он с умилением глядел на нее и радостно смеялся.²

Это самый конец главы V. Ольга Ивановна возвращается с этюдов на Волге, где у нее летом разгорелся, а к осени угас роман с Рябовским, и рассказчик занимает нас вопросом, как же она себя поведет — признается ли во всем мужу? Она не признается. Сцена деликатная, тонкая:

Между репликами много несказанного, о чем читатель не может не догадаться. <...> Художественная система Чехова такова, что мы в этом крохотном эпизоде безоговорочно верим Ольге Ивановне <...> потому, что она не произносит сколько-нибудь значительных слов, а только: «Ничего... Это я так...» Дымов, которому есть что сказать, молчит о жизненно-важном, он ограничивается почти шутливыми словами, обращенными как бы к ребенку: «Сядем... Вот так... **Кушай рябчика...**» Молчание у Чехова гораздо содержательнее иных разговоров. <...> В приведенном эпизоде Ольга Ивановна углублена; позднее автор ее возвращает в ничтожество (Эткинд: 325).

Нам со студентами тоже предстоит добраться до этих тонкостей, но сначала я должен убедиться, что они поняли каждое слово, в частности слово *рябчик*. До сих пор я его не замечал, но на то и *медленное чтение*, оно же *close reading*, чтобы замечать всё.

2. Заметил ли это слово Эткинд? Он его процитировал («Кушай *рябчика*»), но в порядке, выражаясь по-шкловски, не видения, а узнавания. Почему? Ну, возможно, потому, что в данной статье его интересовало другое, а может быть — может быть, потому, что чеховедение вообще не склонно было замечать этого рябчика.

Тут следует оговориться, что я не чеховед и могу ошибаться, но в основном корпусе работ о Чехове, с которым я кое-как знаком, речь о рябчике не заходит; например, в капитальном четырехтомнике «Чехов: pro et contra» (СПб., 2002) о нем (если не считать статьи Эткинда) нет ни слова. И, когда я, наткнувшись на него в «Попрыгунье» и задумавшись, что же он там делает, спросил об этом уважаемого мной видного чеховеда, тот признался, что ничего о такой проблеме не слышал. Беглый поиск по Интернету принес две сравнительно недавние работы, в которых *рябчик* наконец фигурирует, но в целом получается, что слона-то в «Попрыгунье» до недавних пор и не замечали.

То есть, конечно, рябчика, но размером со слона (или хотя бы с сову, которую так хотел «разъяснить» Шарик). Согласно НКРЯ, *рябчик* у Чехова фигурирует всего в шести художественных текстах (на самом деле в девяти³) — в некоторых дважды, но только в «Попрыгунье» трижды, причем на коротком отрезке в 200 слов. А вокруг буквально рябит в глазах от повторов фамилии *Рябовский*, появляющейся 21 раз до этого места и 18 раз после. Ближайшее к *рябчику* вхождение *Рябовского* отстоит от него всего на 70 слов. Правда этимологически эта фамилия отсылает не столько к конкретному существительному *рябчик*, сколько к прилагательному *рябой* в более общем значении. Но Чехов принимает специальные меры, чтобы их перекличка была замечена: в пределах примерно тех же 70 слов перед появлением *рябчика* (и только там) он заставляет Ольгу дважды произнести ласкательное обращение *Рябуша*:

Краски и кисти я оставляю тебе, **Рябуша**, — говорила она. — Что останется, привезешь... Смотри же, без меня тут не ленись, не хандри, а работай. Ты у меня молодчина, **Рябуша**.

А могла бы и бритвочкой — прямо так и назвать его: *Рябчик*. Но это был бы уже полный фарс, типа *Откатай — Угадай — Размахай* (в «Предложении»), а тут тонкая словесная вязь, не всякому заметная.⁴ На читателя действующая подспудно, а от исследователя требующая осознания роли в зрелой прозе Чехова словесных приемов, близких к технике стихотворной речи, — освоения подхода, намеченного в пионерской работе Вольфа Шмида под программным заглавием «Проза как поэзия».⁵

3. По остроумному определению американского поэта Роберта Фроста, «Поэзия — это то, что пропадает в переводе», и, если бы «Попрыгунью» я преподавал в своем англоязычном курсе «Masterpieces of the Russian Short Story» («Шедевры русской новеллистики»), заметить рябчика мне бы, возможно, не пришлось. В соответствующем месте канонического перевода Констанс Гарнетт трижды появляется слово *grouse*:

Dymov <...> was sitting at the table sharpening a knife on a fork; before him lay a grouse on a plate. <...>

'Let us sit down' he said <...> 'That's right, eat the grouse. You are starving, poor darling'.

She eagerly breathed in the atmosphere of home and ate the grouse, while he watched her with tenderness.⁶

Поэзия пропадает. А что делать переводчику? Не переименовывать же *Ryabovskiy* в *Grousovskiy*! Но мы, слава богу, читаем Чехова по-русски и, заметив словесную перекличку (в терминах Шмида — эквивалентность) *рябчика* с *Рябовским*, отвертеться от ее осмысления уже не можем. А это операция отнюдь не однозначная.

Эквивалентность <...> проявляясь в различных <...> формах, обостряет способность читателя к ее восприятию. Сопряжения на одном из уровней способствуют выявлению соответствующих, но также и противоположных отношений другого уровня. <...> эквивалентности выделяют, поддерживают <...> друг друга. И все-таки их <...> осмысление должен провести читатель. <...> В рассказах Чехова <...> сеть эквивалентностей так густа <...>, что в одном восприятии <...> она не может проявиться исчерпывающим образом. <...> Читая и осмысливая текст, мы пролагаем смысловую линию через тематические и формальные эквивалентности и проявляющиеся в них признаки, не учитывая, в силу неизбежности, множество других.⁷

Самый первый шаг в осмыслении эквивалентности *Рябовский* — *рябчик* очевиден: поедание рябчика следует как-то соотносить с адюльтерным треугольником. Но как именно, предстоит решать читателю, вернее, исследователю, выступающему от его имени. И здесь опасность грозит с двух сторон: смысловой маршрут надо проложить между Сциллой недоинтерпретации и Харибдой сверхинтерпретации.

4. Обратимся к монографии Кубасов, где о «Попрыгунье» речь идет в разделе, посвященном условной анимализации персонажей.⁸

Осмыслив фамилию Рябовского, иначе понимаешь некоторые сцены в рассказе. Так, накануне приезда Ольги Ивановны дается описание обедающего Дымова, который **«сидел за столом и точил нож о вилку»**. Герой **похож на Отелло**, готовящегося к расправе над супругой-изменщицей. Но продолжение фразы обманывает ожидания читателя <...> раскрывая тонкую трагистику известного литературного героя <...> **«перед ним на тарелке лежал рябчик»** <...>. Читатель, не пропустивший смысла анимализации, данной через фамилию героя, поймет неслучайность того, что на тарелке у Дымова лежит не котлета или, скажем, утка, а **именно рябчик**. Убийственная ирония состоит в том, что муж-рогоносец предлагает «попрыгунье»: **«Кушай рябчика. Ты проголодалась, бедняжка»**.

Вопрос о неслучайности лежания на тарелке именно рябчика поставлен ребром — и, как я понимаю, впервые в чеховедении. Но разработка этой проблемы сопровождается необязательными преувеличениями. Безрезультатное, как выяснится, точение ножа Дымовым, несомненно, несет иронические обертоны, но вряд ли требует тревожить тень великого ревнивца и мнимого рогоносца (с анимализмом, добавлю, никак не связанного).

Заглавие таит в себе скрытый зооморфный образ <...из> басни Крылова «Стрекоза и Муравей» («Попрыгунья Стрекоза / Лето красное пропела»). <...> Если Ольгу Ивановну посчитать «стрекозой», то Дымову достается роль «муравья» <...> Ольга Ивановна <...> действительно «лето красное пропела». <...> «Муравей» Дымов все это время старательно трудился. <...> По возвращении <...> ей, следуя здравомыслию муравья и морали басни, полагалось бы отказать в приюте и помощи («Ты все пела — это дело, / Так поди же попляши»). Но **до поры до времени ничего не подозревающий супруг** говорит нечто совсем иное: <...> **«Кушай рябчика. Ты проголодалась, бедняжка»** <...>. Заключительная фраза героя кажется ситуативно-бытовой, но через ассоциативную связь с басней <...> становится двусубъектной: в ней слиты интонации простодушной речи Дымова с «подтекстной» иронической интонацией автора, который видит его в роли «муравья», не понимающего «попрыгуньи» и действующего вопреки морали басни.

Проекция рассказа на басню Крылова, как и Ольги Ивановны на стрекозу, представляется бесспорной, а Дымова — на муравья — самоочевидной, но мало продуктивной, в силу не только отмечаемых исследователем различий в их поведении, но и общего несходства их ролей в двух сюжетах. Басенный муравей — не муж стрекозы, он не ведет с ней общего хозяйства и содержать ее не обязан. К тому же Дымов — не расчетливый накопитель, а бескорыстный ученый, и даже в восприятии Ольги Ивановны он никогда не принижается до роли муравья. Излишне риторично также рассуждение о «до поры до времени ничего не подозревавшем супруге» (опять Отелло?): Дымов не станет «душить» жену и после того, как догадается о ее измене. В целом его поведение в эпизоде с рябчиком не столько вступает в знаменательный контраст с басенным прототипом, сколько просто не соответствует ему и потому требует более релевантного осмысления.

Переживает Кубасов и с анимализацией героини.

Так, например, **змея** является давним трафаретом для обозначения **злого, коварного** человека <...>. В «Попрыгунье» <этот> зооморфный образ дан <...> тоньше. «С бледным испуганным лицом, в жакете с высокими рукавами, с желтыми воланами на груди и необыкновенным направлением полос на юбке, она показалась себе страшной и гадкой» <...>. Слово «**змея**» здесь не употреблено, но сам подбор деталей и заканчивающие фразу логически ударные слова «страшная и **гадая**» <...> подталкивают <читателя> к тому, чтобы он сам завершил образное сравнение.

Разумеется, читатель волен думать что хочет, но меня процитированный фрагмент в эту сторону не подталкивает, поскольку Ольга Ивановна предстает в рассказе не злой и коварной, а легкомысленной, глупой, не ведающей, что творит: стрекозой — да, змеей — нет.

Кубасов намечает и еще одну анимализацию героини.

Говоря о наступившей осени, безличный повествователь замечает: «И казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения лучей <...> и все щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей осени, и **воробьи** летали около Волги и **дразнили ее**: „Голая! голая!“» <...> Чехов <...> намеренно поставил после слова «осени» не точку, а запятую, объединяя ярко-цветовое, шаблонно-поэтическое описание осени, данное в кругозоре героини, с травестирированными **воробьями**. Птицы вроде бы дразнят обнажившуюся природу. Но фраза читается и так, что оценка ворон относится и к героине. После драматических событий, случившихся в ее семье, Ольга Ивановна подумает о себе, невольно сравнив себя с птицей: «**Проворонила!**» Подобно известной **пернатой**, Ольга Ивановна тоже **льстит на внешне броское, яркое, пренебрегая глубоким**.

Эта серия рассуждений рвется в двух тонких местах — в переиначенной цитате: осознав свой экзистенциальный промах, Ольга Ивановна воскликнет не «Проворонила!», а «Прозевала!»; и в ложной отсылке к культурному стереотипу: «...известной пернатой, которая льстит на внешне броское, яркое, пренебрегая глубоким...», считается не ворона, а сорока. Да, собственно, никакой падкости на броское нет и в образе ворон, дразнящих Волгу, а «голой» Ольга Ивановна оказывается подобно Волге, а не воронам.

Кубасов рассматривает и ряд других проявлений анимализации в «Попрыгунье» (например, «куруную» пару *Рябовский — Коростелев*), но тоже с переменным успехом, свидетельствующим о проблематичности интерпретации даже вполне адекватно выявленных эквивалентностей.

5. Очередной шаг в осмыслении эквивалентности *Рябовский — рябчик* был сделан (с опорой на *Кубасов*) в статье *Козубовская и Сабадаш*, где в фокус попадает «гастрономический код».⁹

Сквозной мотив **еды**, развивающийся в тексте, многозначен. Еда ассоциируется с **обрядом жертвоприношения**, совершает который Дымов:

«Но ровно в половине двенадцатого отворялась дверь, ведущая в **столовую**, показывался Дымов... и говорил, потирая руки:

— *Пожалуйста, господа, закусить.*

Все шли в столовую и всякий раз видели одно и то же: **блюдо с устрицами, кусок ветчины или телятины, сардины, сыр, грибы, водку и два графина с вином...**» <...>. **Жертвоприношение** трактуется в мифологии как «способ общения людей с Богом...» <...>. Врач Дымов обладает **божественной**, спасительной, миссией, и, согласно фольклорно-мифологическим представлениям, он — своеобразный **проводник в Тот мир**. Но, по мысли Тресидера, «...жертвоприношение было актом имитации смерти всего живого...» <...>. Поэтому **акт поедания**, включенный в **гастрономический код**, создает комический эффект и в сочетании с указанием на профессию <...> готовит трагический финал. <...>

«Кроткая улыбка» сопровождает Дымова в ситуации неожиданного приезда на дачу. Анекдотичность ситуации пока еще не выливается ни во что серьезное. **Несъеденные им рябчики (гастрономический код)** вводят **мотив охоты**, где **жертва и охотник обмениваются ролями**. Чехов играет на звуковых соответствиях: **рябчики — Рябовский** <...>. В сюжете метафора так и остается не развернутой: **муж не «съел» Рябовского, однако сам стал жертвой**.

Статья посвящена поэтике жеста в свете архетипической подоплеки рассказа, а не целостному разбору текста или хотя бы системному рассмотрению роли в нем мотива еды. Отсылки к престижному мифологическому кластеру «общение с Богом — жертвоприношение — охота — жертва» представляются заманчивыми, но необязательными, а земная, прозаическая и тем более типично чеховская тема еды не получает адекватного осмысления.

Ситуацию с приездом Дымова на дачу авторы упоминают, но лишь мельком — тогда как она образует богатую параллель к истории с рябчиком.

Дымов купил **закуску и конфет** и поехал к жене на дачу. Он не виделся с нею уже две недели и сильно соскучился <...О>отыскивая <...> свою дачу, **он все время чувствовал голод** и утомление и **мечтал** о том, как он на свободе **поужинает вместе с женой** и потом завалится спать. И ему **весело было смотреть на свой сверток, в котором были завернуты икра, сыр и белорыбица**. <...>

Дымов сел и стал дожидаться. Один из brunetов, сонно и вяло поглядывая на него, **налил себе чаю** и спросил:

— Может, **чаю хотите?**

Дымову **хотелось и пить и есть, но, чтобы не портить себе аппетита, он отказался от чая**.

Но поесть как следует ему не придется — Ольга Ивановна срочно отправит его обратно в город за розовым платьем и другими причиндалами, нужными ей для участия в свадебной церемонии более или менее случайного знакомого.

— Нет, голубчик, надо сегодня. <...> Сейчас должен прийти пассажирский поезд. Не опоздай, дуся.

— Хорошо.

— Ах, как мне жаль тебя отпускать, — сказала Ольга Ивановна, и слезы вернулись у нее на глазах. — И зачем я, дура, дала слово телеграфисту?

Дымов **быстро выпил стакан чаю, взял баранку** и, кротко улыбаясь, пошел на станцию. А **икру, сыр и белорыбицу съели два bruneta и толстый актер**.¹⁰

Изоморфизм двух эпизодов впечатляет. В обоих случаях Дымов представлен готовым есть, чуть ли не уже вкушающим желанную пищу, но в последний момент отказывающимся от еды в угоду недостойной супруге.

Вариации (икра и белорыбица достаются знакомым Ольги Ивановны, а рябчик ей самой) подчеркивают сходство. В частности, по «брачной» линии: икрой и белорыбицей Дымову приходится пожертвовать (в бытовом значении слова) ради чужого бракосочетания, рябчиком — ради собственного обреченного брака. При втором проведении мотива особенно остро звучит контраст между отдачей еды Ольге Ивановне и адресуемым ей ласкательным *мама*: беззаветно кормящей матерью предстает не она, а Дымов.

В целом аналогичную роль кормильца — Ольги Ивановны и толпы ее *знаменитостей*, невозмутимо на нем паразитирующих, — играет Дымов и в сценах ночных угощений, заслуживая от жены сомнительное звание *метрдомеля*.

6. Мотив еды, в частности в негативном повороте ее «неполучения», характерен для Чехова. Из его ранней прозы вспоминается «масленичный» рассказ «О бренности» (22 февраля 1886):

Надворный советник <...> Подтыкин **сел за стол** <...> и, **сгорая нетерпением**, стал ожидать <...> когда **начнут подавать блины**. <...> Посреди стола <...> стояли стройные бутылки. <...> Вокруг напитков <...> теснились **сельди с горчичным соусом, кильки, сметана, зернистая икра** <...> **свежая семга и проч.** Подтыкин глядел на все это и **жадно глотал слюнки**. <...>

— Ну, можно ли **так долго?** — поморщился он, обращаясь к жене. — **Скорее, Катя!**

Но вот **наконец показалась кухарка с блинами**... Семен Петрович, **рискуя ожечь пальцы**, схватил два верхних <...> блина <...> и **аппетитно** шлепнул их на свою тарелку <...>. Засим, как бы **разжигая свой аппетит и наслаждаясь предвкушением**, он **медленно, с расстановкой** обмазал их икрой. <...> **Оставалось теперь только есть**, не правда ли? **Но нет!**.. Подтыкин взглянул на дела рук своих и **не удовлетворился**... Подумав немного, он положил на блины самый жирный кусок семги, кильку и сардинку, потом уж, **млея и задыхаясь**, свернул оба блина в трубку, с чувством выпил рюмку водки, крикнул, раскрыл рот...

Но тут его хватил апоплексический удар.

Роковому «лишению еды» предшествует многообразно проведенное ее «предвкушение», а перед самой развязкой — эффектное совмещение того и другого в виде «подготовки, требующей отсрочки» («Оставалось теперь только есть <...>. Но нет!..»).

Здесь «отказ от еды» мотивируется отчасти медлительностью жены и кухарки, отчасти подготовительными маневрами самого едока, а в итоге — высшей волей саркастической судьбы и автора-рассказчика. Но Чехов любил разыгрывать один и тот же сюжет по-разному, и в другом масленичном рассказе, «Глупый француз» (1886), напечатанном ровно неделей раньше, «отказ в еде» подается с противоположным знаком.

Завтракая в московском трактире, француз Пуркуа изумленно наблюдает, как за соседним столом объедается блинами с икрой, а там и селянкой из осетрины, «полный благообразный господин». От удивления и размышлений о вредности такого обжорства француз переходит к попыткам пресечь самоубийственную, по его понятиям, трапезу.

С этим он обращается сначала к официанту:

- Этот человек хочет умереть! **Нельзя безнаказанно съесть такую массу!** <...>
- И неужели прислуге не кажется подозрительным, что он **так много ест?** <...>
- Пуркуа подозвал <...> полового <...> и спросил шепотом:
 - Послушайте, **зачем вы так много ему подаете?**
 - То есть э... э... они требуют-с! Как же не подавать-с? — удивился половой.
 - Странно <...>. Если у вас у самих не хватает смелости **отказывать ему**, то доложите метрдотелю, пригласите полицию!
- Половой ухмыльнулся, пожал плечами и отошел.

Затем — к самому едоку, пожаловавшемуся, что ему медленно подают, а ему еще «надо быть на юбилейном обеде»:

- Pardon, monsieur <...> ведь **вы уж обедаете!**
- Не-ет... Какой же это обед? Это завтрак... блины...
- Тут соседу принесли селянку <...>.
- «По-видимому, человек интеллигентный, молодой... полный сил... <...>
- И неужели он не мог избрать другого способа, чтобы умереть? <...> И как низок, бесчеловечен я, сидя здесь и не идя к нему на помощь!» <...>
- Пуркуа решительно встал из-за стола и подошел к соседу <...>.
- Вспомните, вы еще молоды... у вас жена, дети... <...> **Вы так много едите**, что... трудно не подозревать...
- **Я много ем?! <...> Полноте... Как же мне не есть, если я с самого утра ничего не ел?**
- Но вы **ужасно много едите!**
- Да ведь не вам платить! Что вы беспокоитесь? **И вовсе я не много ем!** Поглядите, **ем как все!**

И действительно, так едят все, и никто — в отличие от героя «О бренности» — не умирает:

- Пуркуа поглядел вокруг себя и ужаснулся. <...> За столами сидели люди и **поедали горы блинов, семгу, икру... с таким же аппетитом и бесстрашием**, как и благообразный господин.
- «О, страна чудес! — думал Пуркуа <...> — Не только климат, но даже **желудки** делают у них чудеса!»

Все тот же мотив «лишения еды» разыгран иначе: попытки отобрать пищу берет на себя теперь не всемогущая судьба, а наивный иностранец, судьба же, на этот раз воплощенная в «чудесной стране» и желудках ее жителей, ему успешно противодействует.¹¹

А в связи с переключкой *Рябовский* — *рябчик* отметим, что иностранцу, настойчиво задающемуся вопросами о русском обжорстве, дана нарочито вопросительная — фарсовая, в манере Чехонте — фамилия *Пуркуа* (= *фр.* «Почему?»).¹²

7. «Лишение еды» — излюбленный мотив Чехова, охотно используемый им не только в комических вещах, ибо несущий важную для него экзистенциальную тему.

Первая же фраза <«Анны на шее»> «После венчания **не было даже легкой закуски**» репрезентирует тот мотив линии Анны, которому предстоит не раз быть повторенным <...>. Это «**Лишение пищи**», даваемое здесь пока что в редуцированной, непринужденной, не-отталкивающей форме. В контексте <рассказа> данный мотив прочитывается не просто как отказ в физической пище, но как выражение более общей темы — **голодания сердечного и эмоционального**, на которое обреч героиню брак с пожилым чиновником. Пища выступает как представитель недоступных ей естественных радостей, лишение пищи — как символ <...> выхолащенного существования. **Метафора «пища = жизнь»** является весьма древней, о чем см. хотя бы работы О. М. Фрейденберг. **Отказ в пище как метафора отказа в жизни** фигурирует в семейных историях героев «Скрипки Ротшильда» и «Крыжовника» <...М>отив «**Лишения пищи**» всегда присутствует и в сюжетах типа Золушки, где **герой питается объедками со стола**, в то время как **его учителя едят досья**.¹³

В «Анне на шее» этот мотив вернется в описании домашней жизни супругов:

За обедом Модест Алексеич ел **очень много** и говорил о политике <...> о том, что <...> семейная жизнь есть не удовольствие, а долг <...>. И, держа нож в кулаке, как меч, он говорил:

— Каждый человек должен иметь свои обязанности!

А Аня слушала его, боялась и **не могла есть**, и обыкновенно **вставала из-за стола голодной**. После обеда муж отдыхал и громко храпел, а она уходила к своим. <...>

Она садилась и **кушала с ними щи, кашу и картошку, жаренную на бараньем сале, от которого пахло свечкой**.

И в эпизоде с посещением театра:

Когда проходили мимо **буфета**, Ане очень **хотелось чего-нибудь сладкого**; она **любила шоколад и яблочное пирожное**, но денег у нее не было, а спросить у мужа она стеснялась. Он брал **грушу**, мял ее пальцами и спрашивал нерешительно:

— Сколько стоит?

— Двадцать пять копеек.

— Однако! — говорил он и **клат грушу на место**¹⁴; но так как было неловко отойти от буфета, ничего не купивши, то он **требовал сельтерской воды и выпивал один всю бутылку** <...> и Аня ненавидела его в это время.

И наконец, в ключевой сцене на благотворительном балу.

Аня заняла <...> место около **серебряного самовара с чашками**. Тотчас же началась бойкая торговля. **За чашку чаю** Аня брала **не меньше рубля**, а громадного офицера **заставила выпить три чашки**. Подошел Артынов <...>. Не отрывая глаз с Ани, он **выпил бокал шампанского и заплатил сто рублей, потом выпил чаю и дал еще сто** <...>. Аня зазывала покупателей и **брала с них деньги**, уже глубоко убежденная, что ее улыбки и взгляды не доставляют этим людям ничего, кроме большого удовольствия. Она уже поняла, что она создана исключительно для этой шумной <...> жизни с музыкой, танцами, поклонниками <...>.

Когда <...> утомленные благотворительницы сдали **выручку** <...> Артынов повел Аню под руку в залу, где был **сервирован ужин** для всех участвовавших в благотворительном базаре <...>. Его сиятельство провозгласил тост: «В этой **роскошной столовой** будет уместно **выпить** за процветание **дешевых столовых**, служивших предметом сегодняшнего базара».

Социальный успех Анны четко прописывается в терминах пищевого кода: «Золушка», систематически лишавшаяся еды, оборачивается светской красавицей, хозяйкой и потребительницей роскошной гастрономии в обществе сильных мира сего.

8. Одним из ведущих мотивов еды выступает и в рассказе «Крыжовник» (1898), где отказ в пище «приводит к физической смерти жены».¹⁵

Всё с той же целью, чтобы купить себе усадьбу с крыжовником, он женился на старой некрасивой вдове, без всякого чувства, а только потому, что у нее водились деньжонки. Он и с ней тоже жил скупно, **держал ее впроголодь**, а деньги ее положил в банк на свое имя. Раньше она была за почтмейстером и **привыкла у него к пирогам и к наливкам**, а у второго мужа **и хлеба черного не видала вдоволь; стала чахнуть от такой жизни** да года через три взяла и **отдала богу душу**. И конечно, <он> ни одной минуты не подумал, что он виноват в ее смерти.

Скупость и нежелание мужа признать свою вину в свою очередь гротескно ассоциируются — опять-таки в пищевом коде — с обжорством:

Деньги, как водка, делают человека чудачком. У нас в городе умирал купец. Перед смертью приказал **подать себе тарелку меду и съел все свои деньги и выгрышные билеты вместе с медом**, чтобы никому не досталось.

Такое настояние на пищевых мотивах может показаться произвольным, но полностью оправдывается заглавным лейтмотивом рассказа, посвященного фиксации героя на определенном виде еды. Кульминационная сцена оригинальным образом совмещает две противоположные точки зрения на эту еду: хозяин крыжовника наслаждается ею, его брат — напротив:

Вечером, когда мы **пили чай**, кухарка подала к столу полную **тарелку крыжовнику**. Это был <...> **собственный** крыжовник, собранный в первый раз <...> Николай Иваныч <...> не мог говорить от волнения, потом **положил в рот одну ягоду**, поглядел на меня с торжеством ребенка, который наконец получил свою любимую игрушку, и сказал:

— Как **вкусно!**

И он **с жадностью ел** и все повторял:

— **Ах, как вкусно!** Ты попробуй!

Было жестко и кисло. <...>

Особенно тяжело было ночью. Мне <...> было слышно, как он <...> вставал и **подходил к тарелке с крыжовником и брал по яголке**.

9. В «Анне на шее» и «Крыжовнике», как и в «Попрыгунье», мотив еды принадлежит к числу центральных. В других случаях он может проходить где-то на периферии сюжета. Например, «Скрипка Ротшильда» (1893) выдержана не в пищевом коде, а в топике «убытков», и «доведение жены до голодной смерти» упоминается там лишь однажды, хотя повернуто очень интересно:

Лицо у нее было <...> ясное и радостное <...> как будто она <...> была рада, что наконец уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова <...> счастливое,

точно она видела смерть, свою избавительницу, и шепталась с ней <...>. Яков <...> вспомнил, что за всю жизнь он, кажется, ни разу не приласкал ее <...> не догадался <...> **принести со свадьбы чего-нибудь сладенького**, а только <...> бранил за убытки. <...> Да, **он не велел ей пить чай**, потому что и без того расходы большие, **и она пила только горячую воду**.

А иногда мотив еды/голодания в фабуле вообще не представлен, но зато ярко выражен на символическом уровне повествования. Вот как в «Доме с мезонином» (1896) подана развязка сюжета:

Я посидел на террасе, поджидая, что <...> покажется Женя. <...В> коридоре было несколько дверей, и за одной из них раздавался голос Лиды.

— Вороне где-то... бог... — говорила она громко и протяжно, вероятно, диктуя. — Бог послал **кусочек сыру**... <...> Кто там? <...>

— Это я.

— А! Простите, я не могу сейчас выйти к вам, **я занимаюсь с Дашей**. <...>

— Екатерина Павловна в саду?

— Нет, она с сестрой **ухала** сегодня утром к тете, в Пензенскую губернию. А зимой, вероятно, они **поедут за границу** <...> — Вороне где-то... бо-ог послал **ку-усочек сыру**. <...>

Я <...> стоял и смотрел <...> на пруд и на деревню, а до меня доносилось:

— **Кусочек сыру**... Вороне где-то бог послал **кусочек сыру**. <...>

Тут догнал меня мальчишка и подал записку. «Я рассказала все сестре, и она **требует**, чтобы я **рассталась** с вами <...>. Я была бы не в силах огорчить ее своим **неповиновением** <...> Если бы вы знали, как **я и мама горько плачем!**»

Событийно диктовка басни воплощает просветительскую ограниченность Лиды, удаление матери и сестры — ее властную жестокость, а содержание диктуемого текста, с троекратным выделением роняемого хрестоматийной вороной кусочка сыра, метафорически резюмирует утрату героем-рассказчиком любимой женщины. Отсылка к басне Крылова аналогична проекции героини на стрекозу в «Попрыгунье», с тем различием, что там пищевой код работает и на уровне фабулы, а здесь — сугубо на уровне тропа.

Интересный случай символического отказа в пище являют взаимоотношения между заглавной героиней «Душечки» (1899) и ее первым мужем Ваничкой:

И зимой жили хорошо <...> Оленька **полнела** и вся сияла от удовольствия, а Кукин **худел** и желтел и жаловался на страшные убытки, **хотя <...> дела шли недурно**. По ночам он кашлял, а она **поила его малиной и липовым цветом**, натирала одеколоном, кутала в свои мягкие шали. <...>

— Какой ты у меня **славненький!** — говорила она совершенно искренно, приглаживая ему волосы.

В реальной пище Оленька мужу не отказывает, по-матерински поит его целебными напитками и ласково заботится о нем, но символически выступает в роли вампира, высасывающего из него жизнь: они образуют единое целое, «мы с Ваничкой», в составе которого она полнеет, а он худеет и вскоре умирает.¹⁶

10. Интересную параллель к ситуации с рябчиком образует «лишение еды» в «Учителе словесности» (1894).

Пока Никитин воспринимает свой брак с Марией Шелестовой как удачный, позитивно трактуется и положение с едой:

Во время большой перемены Маня присылала ему завтрак в белой, как снег, салфеточке, и он съедал его медленно, с расстановкой, чтобы продлить наслаждение, а Ипполит Ипполитыч, обыкновенно завтракавший одною только булкой, смотрел на него с уважением и с завистью и говорил что-нибудь известное вроде:

— Без пищи люди не могут существовать.

Из гимназии Никитин шел на частные уроки, и, когда наконец <...> возвращался домой <...> вбежал по лестнице <...> находил Маню, обнимал ее <...> уверял, что страшно соскучился. <...>. Потом вдвоем пообедали. После обеда он ложился в кабинете на диван и курил, а она садилась возле и рассказывала вполголоса <...>.

Но в повествование проникают все более критические нотки, Никитин начинает понемногу осознавать мешанскую властность и скупость жены, иной раз отказывающей ему в пище.

Манюся завела <...> настоящее молочное хозяйство, и у нее <...> было много кувшинов с молоком и горшочков со сметаной, и все это она берегла для масла. Иногда <...> Никитин просил у нее стакан молока; она пугалась, так как это был непорядок. <...>

Или же <...> она, например, найдя в шкапу заваливший, твердый, как камень, кусочек колбасы или сыру, говорила с важностью:

— Это съедят в кухне.

Он замечал ей, что такой маленький кусочек годится только в мышеловку, а она начинала горячо доказывать, что <...> прислугу ничем не удивить, пошли ей в кухню хоть три пуда закусок.

Пищевой топос — не единственный слой сюжета, посвященного «прозрению» героя и потому важную роль отводящего его «молодости».

Именно под таким углом неожиданно разворачивается этот мотив в разговоре с будущим тестем, у которого Никитин просит руки Маши.

Шелестов подумал и сказал:

— Очень вам благодарен за честь, которую вы оказываете мне и дочери, но позвольте мне поговорить с вами по-дружески <...> Скажите, пожалуйста, что вам за охота так рано жениться? <...> Что за удовольствие в такие молодые годы надевать на себя кандалы?

— Я вовсе не молод! — обиделся Никитин. — Мне двадцать седьмой год <...>.

Шелестов окажется прав: Никитину предстоит признать свою неопытность и взглянуть на свой брак по-взрослому.

А в одном более раннем эпизоде «молодость» героя вступает в переключку с темой «молока».

— Вы изволили на каникулы приехать?

— Нет <...> — ответил Никитин. — Я служу преподавателем в гимназии.

— Неужели? <...> Так молоды и уже учительствуете?

— Где же **молод**? Мне двадцать шесть лет... Слава тебе господи.

— У вас и борода и усы, но <...> вам нельзя дать больше двадцати двух-двадцати трех лет. Как вы **моложавы!**

«Что за свинство! <...> И этот считает меня **молокососом!**»

Ему чрезвычайно не нравилось, когда кто-нибудь заводил речь об его **молодости**, особенно в присутствии женщин или гимназистов. С тех пор как он приехал в этот город и поступил на службу, он стал ненавидеть свою **моложавость**. Гимназисты его не боялись, старики величали **молодым** человеком. <...> И он дорого дал бы за то, чтобы **постареть** теперь лет на десять.

Из сада поехали дальше, на ферму Шелестовых. Здесь остановились около ворот, вызвали жену приказчика Прасковью и потребовали **парного молока**. **Молока никто не стал пить**, все переглянулись <...> и поскакали назад.

Как если бы Чехов счел недостаточно убедительным фонетическое сходство слов *молод(ость)* и *молоко*, он закрепляет эту паронимию, заставляя своего героя произнести — мысленно, но с восклицанием — слово *молокосос*, совмещающее оба значения (ср. обращение *Рябуша*, перебрасывающее лексический мостик от *Рябовского* к *рябчику*.)

И в финальный реестр атрибутов осознанной взрослеющим героем пошлости включается *молоко*.

В соседней комнате **пили кофе** и говорили о штабс-капитане Полянском, а он старался не слушать и писал в своем дневнике: «Меня окружает пошлость. <...> Скучные ничтожные люди, горшочки со **сметаной**, кувшины с **молоком**, тараканы, глупые женщины <...>. Бежать отсюда <...> сегодня же!»

11. В свете сказанного к «Попрыгунье» естественно приложить трактовку отказа в пище как метафоры отказа в жизни. Правда, Щеглов в связи с разбором «Анны на шее» сосредоточивается на ситуациях, в которых «муж лишает пищи жену», а не наоборот. Но неизменно объективный Чехов, не ожидающий ничего хорошего и от женщин, разрабатывает также обратный вариант «лишения» (например, в «Душечке» и «Учителе словесности», ср. выше).

В терминах статьи *Тихомиров* этот вариант подпадает под инвариантную тему Чехова — его «миф о Женщине-губительнице», манифестации которого обнаруживаются в таких текстах, как «Володя» (1887), «Скучная история» (1889), «Попрыгунья» (1892), «Черный монах» (1893), «Чайка» (1896), «Человек в футляре» (1898), «Три сестры» (1900), «Архиерей» (1902) и «Невеста» (1903).

В «Попрыгунье» <...> предлагается <...> версия <...> мифа, в которой читателю дана возможность въяве увидеть мертвое тело мужского персонажа. Психологическое распределение ролей <...> здесь все то же: Дымов любит жену «безграничной любовью», с каким-то радостным обожанием и *снизу — вверх* <...> (по аналогии с данными выше примерами <...> он зовет ее — «мама» <...>); она же не находит в нем ничего достойного внимания. Это соотношение сохраняется и в <...> мифологической концовке. <...Н>икакого прозрения <...> не происходит: <...> Ольга Ивановна переживает <...> не смерть близкого человека, а смерть «великого человека», которого она «прозевала», т. е. настоящего Дымова она по-прежнему не видит. <...> И опять героиня **формально оказывается не виновной** в смерти героя, но косвенно <...> к ней причастной. <...>

Добавим, что во всех трех рассказах указанной версии «Попрыгунье», «Черном монахе» и «Человеке в футляре» лицо мертвого героя — обязательно **лицо с улыбкой**, чем подтверждается внутреннее единство разбираемого мифа.¹⁷

Тихомиров специально подчеркивает, что типовая героиня этого мифа

«...субъективно <...> не имеет дурных намерений, <но> отвержение чувств героя становится для него роковым: своим равнодушием она **как бы** толкает его в смерть (с. 256).

Снятие с героини прямой вины помогает придать образу «Женщины-губительницы» символический характер — и это сродни тому, как бытовое «лишение пищи» поднимается Чеховым до уровня мифологемы о «лишении жизни».

12. Будем считать, что с глубинным смыслом «Попрыгуньи» мы разобрались. Но сделали это, по сути, отвлекшись от интригующей эквивалентности *Рябовский* — *рябчик*. Некоторые ее прочтения мы отвергли как заманчивые сверхинтерпретации¹⁸, а в других исследованиях (более, на наш взгляд, адекватных) эта параномазия не рассматривалась — речь шла лишь о сюжетных мотивах. К какой же трактовке приходим мы в итоге анализа? Зачем Чехову этот смешноватый каламбур?

Ясно, что он существенным образом соотносится с мотивами брака, адюльтера и лишения пищи, а с нею и жизни. Но как именно? Позволю себе наметить, на первый взгляд, неожиданное, но, по моему убеждению, вполне чеховское решение.

Как показал Щеглов,

Одной из главных операций в художественной тактике Чехова является <...> **девальваци**<я...> различных видов человеческой **интенциональности**, будь то словесные высказывания, попытки целенаправленного действия, намерения. <...> Речь утрачивает информативность, **смысл слов выхолащивается**, высказывания не принимаются всерьез, не имеют последствий. <...> Слова, волеизъявления, душевные излияния своих персонажей писатель часто воспроизводит в виде неких **курьезов, гримас** или тонко подмеченных штампов, которыми он приглашает полюбоваться и позабавиться, **не обращая <...> внимания на** вкладывавшийся в них **смысл**.¹⁹

Щеглов систематически рассматривает основные приемы обесмысливания речи персонажей, в том числе некоторые, примененные в «Попрыгунье». Не касается он лишь вырождения их речей в полную абракадабру, ср. перекликающиеся друг с другом реплики Рябовского и Ольги Ивановны:

— Я принесла вам этуод... — сказала она <...> — nature **morte**.

— А-а-а... этуод?

Художник взял в руки этуод и <...> прошел в другую комнату. Ольга Ивановна покорно шла за ним.

— Nature **morte**... первый **сопт**, — бормотал он, подбирая рифму, — **курорт**... **черт**... **порт**... (гл. VII).

«Nature morte, порт... — думала она <...> спорт... курорт... А как Шрек? Шрек, грек, врек... крек... <...> Господи, спаси... избави. Шрек, грек» (гл. VIII).

Это крайний случай обесмысливания речи персонажей, но, поскольку, согласно Льву Шестову, в мире Чехова смысл вообще отсутствует, постольку абракадабра проникает и на другие уровни повествования.

Внедрение совершенно инородного и абсурдного текста с юмористическими обертонами в текст о беде находим в «Душечке»:

«Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно **сючала** ждем распоряжений **хохороны** вторник».²⁰

Это телеграмма, извещающая героиню о смерти ее первого мужа, и рассказчик комментирует:

Так и было напечатано в телеграмме «**хохороны**» и какое-то еще непонятное слово «**сючала**»; подпись была режиссера опереточной труппы.

Несмотря на подпись под телеграммой, ясно, что ответственность за кошмарные *хохороны* и непонятное *сючала* не может быть возложена на конкретного персонажа, пусть *опереточного*. За исковерканной телеграммой слышится голос самой судьбы, транслирующей сначала издевательскую, но тем самым хоть как-то осмысленную хохму, а затем и полный нонсенс, совершенную рениксу, относящуюся непонятно к какой части речи.

Похоже, аналогичную роль играет серия *Рябовский — Рябуша — рябчик*. Это словесный жест авторского отказа от осмысления описанных событий — дурашливый, забавный, красноречивый, но как бы неважный, периферийный, маленькая абсурдисткая виньетка где-то на полях серьезного повествования.²¹

ЛИТЕРАТУРА

Жолковский А. К. 2024. «Душечка» как лабиринт сцеплений: Тема, персонажи, сюжетные и метатекстуальные мотивы // *Он же*. Как это сделано. Темы, приемы, лабиринты сцеплений. М. С. 178–209.

Зоценко М. М. 2000. Сочинения. 1920-е годы. СПб.

Катаев В. Б. 2004. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.

Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. 2000. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 1: «Птицы». М.

Козубовская Г. П., Сабадаш Д. 2005. «Попрыгунья» А. П. Чехова и поэтика жеста. Нереализованный миф о Пигмалионе и Галатее // *Культура и текст*. 2005. Т. 3. С. 233–245 (<https://cyberleninka.ru/article/n/poprygunya-a-p-chehova-i-poetika-zhesta-nerealizovannyy-mif-o-pigmaliione-i-galatee>).

Кубасов А. Я. 1998. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации: Монография. Екатеринбург. *Словарь 1961*. Словарь современного русского литературного языка. В 17 т. Т. XII [Р] / Ред. тома: В. П. Фелицына, И. Н. Шмелева. М.

Степанов А. Д. 2005. Проблемы коммуникации у Чехова. М.

Тихомиров С. В. 1996. А. П. Чехов и О. Л. Книппер в рассказе «Невеста» // *Чеховиана. Чехов и его окружение* / Ред. С. В. Тихомиров. М.

Хаас Доминик. 1999. «Гусев» — светлый рассказ о мрачной истории // *Чеховский сборник* / Отв. ред. Чудаков А. П. М. С. 78–113.

Чехов А. П. 1974–1982. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. М.

Шмид В. 1998. А. П. Чехов // *Он же*. Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб. С. 213–294.

Щеглов Ю. К. 2013. Из работ о поэтике Чехова. // *Он же*. Избранные труды. М. С. 394–574.

Эткинд Е. Г. 2005. А. П. Чехов // *Он же*. Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь. Статьи и исследования. СПб. С. 323–363.

Chekhov A. 1918. The Grasshopper // *The Wife and Other Stories* / Transl. from the Russian by Constance Garnett. New York: MacMillan (<https://www.gutenberg.org/files/57333/57333-h/57333-h.htm2/>).

¹ За замечания и подсказки я благодарен В. А. Мильчиной, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщиковой, А. Д. Степанову, Н. Ю. Чалисовой и Вольфу Шмиду.

Выделения жирным шрифтом здесь и далее мои. — А. Ж.

² Тексты Чехова приводятся по *Чехов 1974–1982* (без ссылок на тома и страницы).

³ Обращение к ФЭБ (где собрание *Чехов 1974–1982* охвачено полностью) дает еще 6 текстов: три ранних рассказа и три образца нон-фикшен («Из Сибири», «Остров Сахалин», письмо).

⁴ Впрочем, *Рябуша* уместнее и потому, что художника Исаака Левитана, известного прототипа Рябовского, Чехов и некоторые его родственники любовно называли *Левиташей* (подсказано А. Д. Степановым). Есть фотография с надписью: *Левиташи от А. Чехова*, а авторский инскрипт на экземпляре «Острова Сахалин» (М., 1895) начинается словами: *Милому Левиташи* (см.: <http://17v-euro-lit.niv.ru/foto/picture/130/chehov-w5-c8-36578.htm>; см. также <http://chehov-lit.ru/chehov/text/letters/darstvennye-nadpisi.htm>).

⁵ См.: Шмид.

⁶ См.: *Chekhov*; более точный английский эквивалент *рябчика* (*Tetrastes bonasia*) — *hazel hen* или *hazel grouse*.

⁷ Шмид: 241–242.

⁸ Здесь и далее см.: *Кубасов*: 49–52.

⁹ *Козубовская и Сабадаш*: 238–239.

¹⁰ Зошенко обыгрывает это в «Аристократке»:

А тут какой-то дядя ввязался.

— Давай, — говорит, — я докушаю.

И докушал, сволочь. За мои деньги (*Зошенко*: 235).

¹¹ Из рассказов примерно тех же лет мотив «отсрочки или лишения еды» налицо в «На гвозде» (1883), «Лишних людях» (1886) и «Сирене» (1887).

¹² Правда, «Глупый француз» был напечатан под псевдонимом *Человек без селезенки*, зато «О бренности» подписано *Чехонте*.

¹³ Щеглов: 429.

¹⁴ Ср. в той же «Аристократке» (*Зошенко*: 234–235):

— С вас, — говорит, — за скушанные четыре штуки столько-то.

— Как, — говорю, — за четыре?! Когда четвертое в блюде находится.

— Нету, — отвечает, — хотя оно и в блюде находится, но надкус на ём сделан и пальцем смято. — Как, — говорю, — надкус, помилуйте! Это ваши смешные фантазии. <...>

Ну, народ, конечно, собрался. Эксперты. Одни говорят — надкус сделан, другие — нету.

¹⁵ Щеглов: 467.

¹⁶ Шмид: 234–237, *Жолковский*: 179–199.

¹⁷ *Тихомиров*: 256–259.

¹⁸ Эти прочтения, намеченные под знаком «анимализации персонажей», в сущности, подразумевают осмысление паронимазии *Рябовский/рябчик* как зоопитетата или анималистической метафоры, характеризующей человека путем сравнения (чаще всего пейоративного) с животным. Для *рябчика* такое употребление фиксируется в качестве словарного значения:

2. Разг. Презрительное название штатских в военных кругах дореволюционной России.

— А... сочинение действительно ли чувствительно написано? — со смиренным видом заикнулся вошедший сенатский *рябчик* <Гоголь...>; Пришлось оставить дорогой полк и прерваться в «*рябчика*» <Мамин-Сибиряк> (*Словарь*: 1657).

См. также: *Кожевникова и Петрова*: 107 (с цитатой из Тургенева: «— Ага! **рябчик!** вольнодумец!»), а также богатую подборку: «Цитаты из русской классики со словом *рябчики*» на сайте КартаСлов.Ру.

У Чехова слово *рябчик* в этом значении не встречается, но в «Рассказе неизвестного человека» (1893) есть некоторое приближение к его метафоризации:

Поля, громко рыдая <...> вышла. Суп и **рябчик** остыли. И почему-то теперь **вся эта ресторанный роскошь** <...> показалась мне скудной, воровскою, **похожею на Полю**.

¹⁹ *Щеглов*: 395–398.

²⁰ *Степанов*: 332; об абсурдизме Чехова см. также с. 91, 233–244 *et passim*.

²¹ Разговор о значащих антропонимах в комической и серьезной прозе Чехова, разумеется, заслуживает тщательной разработки, ср. выше соображения о фамилии *Пуркуа*; ср. также отчасти сходную словесную переключку в рассказе «Гусев» (1890):

Из двора <...> едет в санях брат Алексей; позади него сидят сынишка Ванька, в больших **валенках**, и девчонка **Акулька**, тоже в **валенках**. Алексей выпивши, Ванька смеется, а **Акулькина** лица **не видать — закуталась**. <...>

Опять едут сани, опять Ванька смеется, а **Акулька-дура** <...> **выставила ноги**: глядите, мол <...> у меня не такие **валенки**, как у Ваньки, а новые.

<...П>**оказывается** другое темное тело. Это **акула**. Она <...> точно **не замечая** Гусева, **подплывает** под него, и он **опускается к ней на спину**, затем она **поворачивается** вверх брюхом <...> и лениво открывает пасть с двумя рядами зубов. Лоцмана (это рыбки. — А. Ж.) в восторге <...> **смотрят**, что будет дальше. Поигравши **телом**, **акула** <...> осторожно касается <его> зубами, и **парусина разрывается** во всю длину **тела**, от головы до **ног**; один колосник (= груз, нужный, чтобы хоронимое в море тело опустилось на дно. — А. Ж.) выпадает и <...> ударивши **акулу по боку**, быстро идет ко дну.

Переключка между троекратными упоминаниями *Акульки* и *акулы*, поддержанная повтором мотивов «показывания, смотрения», «ног» и «обутости, одетости, обернутости», превращает воспоминания заглавного героя о его деревенской жизни в предвестия смерти, ожидающей его в финале. К этому подстраивается еще один мотив, появляющийся в самом начале рассказа:

Гусев, бессрочноотпускной рядовой, приподнимается на койке и говорит вполголоса <...>:

— Мне один солдат в Сучане сказывал: ихнее судно, когда они шли, **на рыбину наехало и днище себе проломило**. <...>

— То у тебя **судно на рыбу наехало**, то ветер с цепи сорвался. <...>

Что странного или мудреного <...>? Положим, что **рыба величиной с гору и что спина у нее твердая, как у осетра**. <...> Гусев долго думает о **рыбах, величиною с гору** <...> потом ему становится скучно, и он начинает **думать о родной стороне**, куда теперь возвращается он после пятилетней службы на Дальнем Востоке <...> Из двора... (и далее к *Акульке*. — А. Ж.)

Эта конструкция, ставящая игру с предсмертным полубредом персонажа на службу сюжетной развязке, разумеется, отлична от рассмотренной нами в «Попрыгунье», но в широком смысле это явления сходного порядка.

О «Гусеве» см.: *Хаас* — публикацию, в которую не вошли соображения о переключке *Акулька* — *акула*, прозвучавшие (по воспоминаниям некоторых чеховедов) в устном докладе; ср., кстати, глухую, но предсказуемую реакцию:

Я не убежден, что <...> правильна стратегия толкования рассказа «Гусев», исходящая из того, что заглавный герой после смерти станет добычей акулы, а в предсмертном бреду он вспоминает дочку оставшегося в России брата *Акульку* (*Катаев*: 12).