

ОБ ОПТИКЕ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «ЧЕРНЫЙ МОНАХ»

Елена Александровна Иваньшина

Россия, Воронеж
sergiencou@yandex.ru

Аннотация. В статье говорится об интертекстуальной поэтике рассказа А. Чехова «Черный монах», сюжет которого интерпретируется как переход героя из области реальности в область иллюзии. Особое внимание уделяется структуре хронотопа, который воспроизводит структуру мистериального театра, и оптическим деформациям. Сад Песоцкого актуализируется как оптическая машина памяти, деформирующая зрение Коврина, образ монаха — как порождение сада, воплощение тревожащего, феномен репрезентативности (и интертекстуальности). Песоцкий, Коврин и монах рассматриваются как двойники. В интертекстуальном поле «Черного монаха» актуализируются «Песочный человек» и «Вий», а также рассказ Чехова «Студент».

Ключевые слова: интертекст, репрезентативность, театральность, пародийность, иллюзия, память, двойник.

ABOUT OPTICS OF THE SHORT STORY “THE BLACK MONK” BY A.P. CHEKHOV

Elena Ivanshina

Russia Voronezh
sergiencou@yandex.ru

Abstract. The article discusses the intertextual poetics of A. Czechov's short story “The Black Monk”, which is interpreted as the hero's transition from the area of reality to the area of illusion. Particular attention is paid to the chronotope, which reproduces the mystical theater and optical deformation. Pesotsky's garden is being updated as an optical memory machine, distorting Kovrin's vision, the image of a monk as a product of the garden, the embodiment of the disturbing, the phenomenon of representativeness (and intertextuality). Pesotsky, Kovrin and the monk are considered as doubles. In the intertextual field of the Black Monk, Sandman and Viy are updated, as well as Chekhov's story "The Student".

Keywords: intertext, representativeness, theatricality, parody, illusion, memory, double.

В литературоведческих работах, посвященных интерпретации «Черного монаха», актуализировано немало интертекстуальных отсылок. Стало общим местом интерпретировать рассказ как пародию на «Сильфиду» В. Ф. Одоевского. Определяя сюжет «Сильфиды» как историю добровольного безумия, Р. Г. Назиров прослеживает историческое развитие этого сюжета в русской литературе, показывая, как постепенно разрушается романтическая система ценностей, в частности, ценность безумия. В «Черном монахе» Назиров видит художественную полемику против «Сильфиды» и связанной с ней традиции. Противопоставляя гениальность как форму безумия (Ч. Ломброзо) животной стороне человека, его физическому здоровью, Чехов, по словам Р. Назирова,

тончайшим образом пародирует традицию, дискредитируя тему романтического ухода в безумие [Назирова 2005: 42-57].

В «Черном монахе» много более или менее явных интертекстуальных отсылок, помимо «Евгения Онегина» и «Полтавы» (эти тексты цитируют персонажи рассказа). Как верно отмечает Т. Зайцева, сама фабульная ситуация (приезд героя в семью давно знакомую, в которой его, рано потерявшего отца и мать, принимали как родного) обращает читателя к «Горю от ума» [Зайцева 2015: 121-122]. Она же актуализирует в чеховском рассказе отсылки к лермонтовскому контексту, причем не только к литературному (стихотворение «Ангел», лермонтовский перевод баллады Байрона «Черный монах»), но и биографическому (воспоминания Песоцкого о матери Коврина вызывают ассоциации с судьбой и личностью Лермонтова) [Зайцева 2015: 122]. По мнению Т. Зайцевой, черный монах вкупе с музыкальным фоном рассказа и размышлениями об избранниках божьих, о «вечной правде» невольно рождает ассоциации и с пушкинской «маленькой трагедией» «Моцарт и Сальери» (Черный монах – Черный человек Коврина).

Сфокусировав интертекстуальные отражения, Т. Зайцева приходит к выводу, что под чеховский пародийный прицел в «Черном монахе» попадает не только романтическая традиция, а искусство вообще и что «в образе Коврина запечатлен духовный опыт самого Чехова-писателя, для которого святость искусства и избранность художника всегда оставались под большим вопросом» [Зайцева 2015: 132]. «Может быть, образ Коврина был для Чехова своеобразным способом оградить самого себя от высокой романтической «мании величия», то есть от соблазна поверить в себя как в «магистра», – служителя «высшему началу», учителя и наставника многих людей, а также избавиться самому и избавить других от иллюзии чудотворной, спасительной и чуть ли не религиозной миссии искусства» [Зайцева 2015: 132].

Как отмечает Г. Ибатуллина, фабула легенды о черном монахе у Чехова – это фантастический вымысел о бесконечных отражениях [Ибатуллина 2015: 105]. Интерпретируя рассказ как модель рефлексивного сознания, она актуализирует уже не интертекстуальную, а жанровую полифонию «Черного монаха» и видит в самом монахе обобщенный образ мистериального героя [Ибатуллина 2015: 112]. Сад Песоцкого в интерпретации Ибатуллиной – не рай, а его образ в марионеточном мистериальном театре [Ибатуллина 2015: 114]. Это тонкое наблюдение о мистериальности и репрезентативности сада, на наш взгляд, можно развивать.

Сама поездка Коврина к Песоцким похожа на посещение театра. Получив приглашение, он выжидает какое-то время и только потом едет к своим старым знакомым: «Сначала – это было в апреле – он поехал к себе, в свою родовую Ковринку, и здесь прожил в уединении три недели; потом, дождавшись хорошей дороги, отправился на лошадях к своему бывшему опекуну и воспитателю Песоцкому, известному

в России садоводу» (С VIII, 226). Приехав к Песоцким «вечером, в десятом часу», он попадает в атмосферу беспокойства по поводу сада и проводит в саду часть ночи после полуночи с Таней, а потом еще до восхода солнца с Егором Семеновичем («Пока они ходили, взошло солнце и ярко осветило сад» (С VIII, 226)). Прогулка по саду приходится на то время, когда Коврин должен был бы спать, но разговоры о саде вытесняют сон и приводят Коврина в состояние, описанное подобно катарсису. Самое интересное в этом описании – размыкание временной перспективы: «Предчувствуя ясный, веселый, длинный день, Коврин вспомнил, что ведь это еще только начало мая и что еще впереди целое лето, такое же ясное, веселое, длинное, и вдруг в груди его шевельнулось радостное, молодое чувство, какое он испытывал в детстве, когда бегал по этому саду <...> Прекрасное настоящее и просыпавшиеся в нем впечатления прошлого сливались вместе; от них в душе было тесно, но хорошо» (С VIII, 231-232).

Угодья Песоцких включают несколько жанровых проекций: балладный парк и разнородный сад, в котором есть хозяйственная часть, приносящая доход, и сказочная декоративная, в которой собраны причуды, изысканные уродства и издевательства над природой. Эта декоративная часть сада выполнена в эстетике барокко: «Тут были шпалеры из фруктовых деревьев, груша, имевшая форму пирамидального тополя, шаровидные дубы и липы, зонт из яблони, арки, вензеля, канделябры и даже 1862 из слив – цифра, означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством. Попадались тут и красивые стройные деревца с прямыми и крепкими, как у пальм, стволами, и, только пристально всмотревшись, можно было узнать в этих деревцах крыжовник или смородину» (С VIII, 227).

Декоративная зона является переходной и напоминает кулисы, в театре барокко отделяющие реальное пространство от пространства иллюзионного. Её можно сравнить с зоной деформаций, выполненных в технике *trompe l'oeil* («обман зрения»), так как назначение растений здесь – обманывать глаз, казаться не тем, что они есть на самом деле. Но и коммерческая часть сада, утопающая в дыму, напоминает театр, потому что функция дыма здесь та же, что и у театральных машин, изображающих облака – обмануть [утренние заморозки] («Дым заменяет облака, когда их нет... <...> В пасмурную и облачную погоду не бывает утренников» (С VIII, 228)). В саду Песоцких растения как бы перестают быть растениями, создают архитектурный эффект и собственными деформациями деформируют зрение смотрящего.

Смысл барочных деформаций в том, «чтобы передать ощущение взлета, подъема души к высшему видению». Так пишет М. Ямпольский о фресках Корреджо, предвосхитивших искусство барокко, отмечая, что «самое важное у Корреджо – это установка на театральное использование иллюзий и восторженное применение техники *trompe l'oeil*» [Ямпольский 2007: 130]. Говоря о связи живописи Корреджо

с театральными машинами, Ямпольский описывает устройство «двухъярусного» мистериального театра, поясняя смысл такой конструкции, которая противопоставляла «два мира как миры, подчиненные разным физическим законам (мир тяжести и мир невесомости, например), и тем самым обнаруживала взаимную условность правил, царствующую в каждом из этих миров. <...> Каждый из параллельных миров лишает иной мир реальности, подчеркивает его условность и «дематериализует» его. Пьер Франкастель писал о том, что художники Кватроченто использовали в своих полотнах здания, утратившие свойственную им функцию и абстрагированные до такой степени, чтобы обнаруживать чисто воображаемую форму. Эти странные гибриды создавали, по мнению Франкастеля, «опосредующую зону реальности. <...> Сама необходимость перехода ставила перед театром задачу разрушения границы между областью реального и областью иллюзии. И *trompe l'oeil* играл тут принципиальную роль. Он как бы продолжал мир материальной реальности в мир иллюзии таким образом, чтобы между ними не было разрыва. Так поступает и Корреджо, соединяя небеса и реальное пространство собора зоной архитектурного *trompe l'oeil*, в котором полностью стираются границы здания и росписи. Это совершенно театральная по своему существу техника» [Ямпольский 2007: 132].

Такой опосредующей оптической зоной и является сад Песочных, попадание в который влечет за собой переход Коврина из реального мира в мир видений, репрезентаций, где он сначала примеряет к себе образ Онегина, а затем и образ гения. Неопределенный статус этого мира «выражен в безостановочном переходе из сферы видения в сферу действительности и назад, из мира конечного в мир бесконечный», из внутреннего пространства во внешнее [Ямпольский 2007: 133]. Следует обратить внимание на движение, которое наблюдает в саду Коврин: «Но что больше всего веселило в саду и придавало ему оживленный вид, так это постоянное движение. От раннего утра до вечера около деревьев, кустов, на аллеях и клумбах, как муравьи, копошились люди с тачками, мотыгами, лейками» (С VIII, 227). Это движение внутри сада придает садовому пространству динамику, которая коррелирует с тревогой Коврина, чередованиями его состояний (возбуждение, вызванное отсутствием сна, и сонная усталость), сменой настроений Тани и Егора Семеновича и вечным движением монаха.

Другими словами, как и в мистериальном театре, в «Черном монахе» воплощается идея перехода [из области реальности в область иллюзии], развернутая в форме театрального представления. Сад – область репрезентации; свойство репрезентации как особой формы представления реальности – представление отсутствующего как присутствующего. «Область репрезентации – это область неопределенного, как неопределенен онтологический статус присутствия, одновременно являющегося отсутствием»; «моделью для такого рода представления реальности является сновидение, греза или видение. Его

символом оказывается призрак» [Ямпольский 2007: 5]. Сад Песоцких подобен театру и является оптической машиной производства симулякров. В этой функции он подобен космораме (см. одноименную повесть В. Одоевского). Будучи экстраполяцией зрения Песоцкого, сад вовлекает Коврина внутрь себя и деформирует его зрение, как визуальный аттракцион.

Дальнейшая деформация зрения Коврина происходит под влиянием монаха. Или же монах является результатом деформации (что осознает и сам Коврин). Сад и монах не составляют антитезы, о которой пишут те литературоведы, которые видят в противопоставлении Песоцкого и Коврина конфликт жизни и здоровья, с одной стороны, и иллюзии и болезни, с другой. Скорее наоборот, монах – одна из «причуд» или «изысканных уродств», которые являются порождением и продолжением сада. Песоцкий здесь подобен сотнику из «Вия», который заманивает сироту Коврина в свои владения, заботясь об одном своем детище (саде) ценой двух других детей; в связи с этим вспомним интересное замечание Е. Яблокова об инцестуозном элементе брака Коврина с Таней, отношения которых, заложенные с детства, закономерно носят братско-сестринский, кровосмесительный характер [Яблоков 2010: 14, 17]. Своими агрономическими пристрастиями, связью с землей и растениями он напоминает архаического предка (имя Егор – имя деда Чехова по отцовской линии), настраивающего Коврина на повтор, воспроизводство архетипов, то есть на подражание образцам и ритуальное «поддержание» памяти о «начале времени» (это начало обозначено цифрой 1862). План Песоцкого относительно сада подразумевает как бы неизменность последнего, его онтологизацию, как бы непрекращаемость золотого века; он испытывает тот «ужас перед историей», о котором пишет М. Элиаде в контексте мифа о вечном возвращении [Элиаде 1998]. Для Песоцкого этот ужас связан с представлением о приходе чужого человека.

Сад Песоцкого – символ начального времени, а мечта Песоцкого – версия мифа о вечном возвращении. Неслучайно, попадая в сад, Коврин выпадает из реального времени и попадает во время своего детства. Навстречу ему из тысячелетней давности неумолимо приближается призрак монаха – балладный образ, в котором воплощено легендарное, мифологическое время, которое открывается именно Коврину как свидетелю конца космического цикла. Пройдя тысячелетний круг, это время открывается Коврину как вновь воплощенная (точнее, недоовоплощенная) реальность.

У Чехова сад – мистическое место памяти и возвращения [Ямпольский 1996: 152]. Вновь оказавшись в саду, Коврин вспоминает, что видел здесь пять лет назад и ещё раньше, в детстве. Егор Семёнович тоже живёт памятью о прошлом и воображает, как создаст свою копию – внука, который будет после него возделывать всё тот же сад. Надежда на повторение возлагается на Таню и Коврина. По сути Коврин, попав

к Песоцким, оказывается пленником сада, своего прошлого и Егора Семёновича, который видит в Коврине его покойную мать. Коврин – двойник Песоцкого (в этом мы согласны с Л. Горницкой [Горницкая 2010: 44]): оба фанатично занимаются любимым делом и что-то пишут (Егор Семёнович – статьи по садоводству, Коврин – диссертацию), оба любили мать Коврина. Песоцкий – образ, в котором соединились гофмановский Песочник и гоголевский сотник (о соотнесенности гоголевского сюжета с гофмановским и о связи их с кастрационным комплексом пишет Н. Друбек-Майер [Друбек-Майер 1993]). К «Песочному человеку» здесь отсылает не только фамилия садовода, но и сочетание оптических мотивов с возвращающимися детскими воспоминаниями (как и Натанаэль, Коврин застревает в воспоминаниях).

Сад втягивает Коврина в свои глубины, которые кажутся ему высотами. Коврин видит монаха благодаря Песоцким и их саду, который втягивает его как воронка. Воронкообразным, подобным смерчу, представлено и приближение монаха: «На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. Контуры у него были неясны, но в первое же мгновение можно было понять, что он не стоял на месте, а двигался со страшною быстротой, двигался именно сюда, прямо на Коврина, и чем ближе он подвигался, тем становился все меньше и яснее» (С VIII, 234). Конус или пирамида, по мнению Делеза, представляют пространственную модель барокко (в ней мир, с одной стороны, свернут в точку вершины, а с другой – разворачивается в бесконечность) [Ямпольский 2005: 134]. Коническую структуру имеет и разработанная Бергсоном модель памяти, которая «лежит в настоящем острием конуса, всегда готового актуализировать в своем бесконечно расширяющемся пространстве мнемонические образы прошлого» [Ямпольский 2005: 136]. Тот факт, что при приближении монах уменьшается, а не увеличивается, свидетельствует об обратной перспективе, при которой «точкой схода» становится Коврин. Введение такой перспективы должно свидетельствовать о переходе Коврина в символическую реальность, которая с момента появления монаха (его «стыковки» с переходным локусом пространства – полем) вытесняет все остальное.

Чёрный монах – персонификация тревожащего, которое «в действительности не имеет в себе ничего нового или чужого, но лишь знакомое и давно устоявшееся в уме, только отчуждённое процессом вытеснения» [Ямпольский 1996: 145]. Наиболее полным выражением тревожащего Фрейд считал возвращающегося мертвеца, призрака, который связан с пробивающимися в сознание подавленными комплексами [Ямпольский 1996: 152]. Этот подавленный комплекс скорее всего связан с умершей матерью. Позднее, уже порвав с Таней, Коврин живёт с женщиной, которая ухаживает за ним как за ребенком. Выбор, который делает Коврин, напоминает выбор Обломовым Агафьи, а не Ольги. Это еще одно сближение чеховского и гончаровского сюжетов, которые

соотносит С. Ларин [Ларин 2004]. К слову, следует отметить и сад, который играет важную роль в обоих сюжетах: в «Обломове» это Обломовка, которая, в отличие от сада Песоцкого, лишена и курьезной, и хозяйственной функции; сходство двух садов – в идее сохранности прошлого.

Коврин называет монаха оптической несообразностью, но эта оптическая несообразность – отражение самого Коврина в трансформирующем зеркале сада, то есть в глазах Песоцкого. В «Песочном человеке» двойником героя становится кукла Олимпия, глаза для которой взяты у Натанаэля; двойником Коврина, помимо Песоцкого, является монах, в котором воплощен взгляд на Коврина Песоцкого и Тани, который становится взглядом Коврина на самого себя. Возвращение «приобретает все черты имитации себя самого, увиденного другими» [Ямпольский 1996: 145]. Монах – чеховское воплощение страха кастрации, только страх здесь оборачивается наслаждением. Гофмановский сюжет подвергается пародийной инверсии. Сходство гофмановского, гоголевского и чеховского сюжетов подкрепляется и статусами персонажей (студент у Гофмана, бурсак у Гоголя и магистр у Чехова). Во всех трех сюжетах имеет место ситуация перетягивания героя из бессознательного в реальное (эта ситуация системна для романтических повестей, в том числе и для «Сильфиды»).

Фамилия Коврина, если считать ее производной от слова «ковер», имеет отношение к символике ткачества как переплетения нитей. Эта символика применима к традиционному писанию (к тексту, осмысляемому как книга или ткань), а также используется для того, «чтобы репрезентировать мир, точнее, совокупность миров – т. е. состояний или уровней в их безграничном множестве, – составляющих Экзистенцию» [Генон 2008: 94-96]. М. Ямпольский идентифицирует с фигурой ткача материальный аспект творчества, тогда как идеальный аспект идентифицируется им с фигурой визионера [Ямпольский 2007: 7]. Поверивший в свое визионерство, Коврин на самом деле сам подобен даже не ткачу (ткачу подобен садовод Песоцкий), а тексту (ср. с ковром), который находится под влиянием других текстов (Песоцкий и монах), которые он отражает и в которых отражается сам.

Принцип бесконечных отражений лежит не только в основе поэтики повести, но в значительной мере – и всей поэтики Чехова [Ибатуллина 2015:105]. Можно предположить, что монах в рассказе – навязчивый знак повтора, который может иметь отношение как к мифу о вечном возвращении, так и к пародии. Б. Ямпольский говорит о пародийности как характерном признаке репрезентативности, отмечая, что в пародии силен элемент театра [Ямпольский 2007: 19]. Монах – феномен репрезентативности как неопределенности по отношению к реальности и иллюзии, промежуточности между внутренним и внешним. Если говорить о репрезентативности текста, то монах – феномен интертекстуальности (призрак интертекста?).

Что касается магистерского статуса Коврина, то он – следующая ступень после студенческого. И в связи с этим здесь нельзя не соотнести рассказ «Черный монах» (1893) с рассказом «Студент» (1894), причем в той его иронической интерпретации, которую предлагает О. Богданова [Богданова 2019]. Мотивы, развернутые в сюжете «Черного монаха», здесь перераспределяются, подвергаются инверсии, но их «комплект» образует вобщем сходную смысловую конфигурацию. Оба сюжета связаны с идеей перехода. В «Черном монахе» монах появляется впервые, когда Коврин, гуляя, оказывается возле реки: «Перед ним теперь лежало широкое поле, покрытое молодой, еще не цветущею рожью» (С VIII, 234). В рассказе «Студент» поле становится частью фамилии героя, как и мания величия, которая диагностируется у Коврина. Коврин идет по тропинке, и ему кажется, что «весь мир смотрит» на него. Подобным образом путь Ивана Великопольского, возвращающегося с тяги домой, пролегает через вдовьи огороды. Как театральное пространство эти огороды коррелируют с садом и парком Песоцкого: они становятся местом театрального дебюта студента, через монолог которого преобразуются в топос Страстной Пятницы. Как и магистру, студенту в определенный момент начинает казаться, что мир (здесь представленный двумя вдовами) смотрит на него. Если в «Черном монахе» мир ждет понимания от Коврина, то в «Студенте» мир заинтересован в какой-то правде, которую откроет ему сам Великопольский. К героям обоих рассказов приходит осознание связи прошлого с настоящим; символами этой связи становятся монах и святой Петр (роль Петра примеряет на себя студент, пока рассказывает вдовам эпизод Страстной Пятницы). И студент, и магистр подвергаются соблазну самолюбования, чувствуют себя звеньями, связующими прошлое и настоящее и испытывают радость открытия правды и красоты. И студента, и магистра автор оставляет в этом ощущении радости, но оставляет в разных жизненных фазах: студент в финале рассказа возвращается домой (поднимается в гору, переправившись через реку), а Коврин, дожив до почтенной должности заведующего кафедрой, умирает в Крыму, на морском побережье (внизу), вблизи бухты, глядящей на него «множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз» (С VIII, 256) и манящих к себе. Студент – это Коврин в начальной стадии болезни, еще не сознающий себя заболевающим манией величия и потому счастливый.

Литература

- Богданова О. В. Рассказ А. П. Чехова «Студент» (новая интерпретация) // Inskrypcje. Półrocznik, R. VII 2019, z. 1 (12), pp. 32-43.
- Генон Р. Символика креста. М., 2008. Горницкая Л. И. «Черный монах А. Чехова как интертекст рассказа Г. Газданова «Воспоминание» // А. П. Чехов и мировая культура. К 150-летию со дня рождения писателя. Ростов-на-Дону, 2010. С. 42-49.

- Друбек-Майер Н. От песочного человека Гофмана к «Вию» Гоголя. К психологии зрения в романтизме // Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 54-56.
- Зайцева Т. Б. Художественная антропология А. П. Чехова: экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор). Диссертация ... доктора филологических наук. Магнитогорск, 2015.
- Ибатуллина Г. М. Человек в параллельных мирах: художественная рефлексия в поэтике чеховской прозы. М.–Берлин, 2015.
- Ларин С. А. HISTORIA MORBI: «Обломов» И. А. Гончарова - «Чёрный монах» А. П. Чехова // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2004. № 2. С. 36-39.
- Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005.
- Элиаде М. Миф о вечном возвращении. С-Пб., 1998.
- Яблоков Е. А. «...Засел у меня в голове этот рассказ» («Черный монах» в творчестве М.А. Булгакова) // А. П. Чехов и мировая культура. К 150-летию со дня рождения писателя. Ростов-на-Дону, 2010. с. 5-20.
- Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис. М., 1996.
- Ямпольский М. Б. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.

Иваньшина Елена Александровна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета

Ivanshina E. A. – doctor of philology, associate professor, professor of the Department of theory, history and method of studying Russian and Literature Voronezh State Pedagogical University

Contact details / Dane kontaktowe:

Voronezh State Pedagogical University

Ivanshina E. A., 394068, Russia, Voronezh, Moskovskiy prospekt, 100, ap. 255.

Иваньшина Елена Александровна, 394068, Россия, г. Воронеж, Московский проспект, д. 100, кв. 255.