

УДК 821.161.1-32

DOI 10.25587/SVFU.2022.63.93.008

Е. А. Иваньшина

Воронежский государственный педагогический университет, г. Воронеж, Россия

E-mail: sergiencou@yandex.ru

От интертекстов к смыслу: об оптике рассказа А. П. Чехова «Черный монах»

Аннотация. В статье говорится об интертекстуальной поэтике рассказа А. Чехова «Черный монах», сюжет которого интерпретируется как переход героя из области реальности в область иллюзии. Иллюзия имеет отношение к искусству, которое в рассказе представлено садом Песоцкого – обособленным от реальности пространством, которое окончательно сводит с ума Коврина, ввергая его в соблазн почувствовать себя избранным. Проблема интерпретации «Черного монаха» связана с тем, что читатель рассказа, подобно Коврину, попадает в подстроенную автором оптическую ловушку, связанную с двойственным статусом сада, который можно интерпретировать и как модель реальности, и как модель искусства. Особое внимание уделяется структуре садового хронотопа, который воспроизводит структуру мистериального театра, и оптическим деформациям, которые этот театр провоцирует. 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», «Пиковая дама» и «Пророк», а также рассказ Чехова «Студент». Подобно Натанаэлю и Хоме Бруту, Коврин оказывается между мирами и поддается зову архаической памяти, погружается в сон разума, который рождает чудовище – черного монаха, пробуждающего в обычном человеке иллюзию превосходства. Та же иллюзия, но под воздействием других, внешних факторов пробуждается в студенте Великопольском («Студент»), который дебютирует в роли апостола, читая свою первую проповедь. Полемизируя против романтической традиции, разрабатывавшей тему превосходства иллюзии над реальностью, автор «Черного монаха», отсылая читателя к этой традиции (актуализированной интертекстами), показывает это превосходство как заблуждение, ценой которого становится загубленная жизнь. Таким образом, в основе интертекстуальной полифонии «Черного монаха» лежит проблема отношений искусства и реальности – двух миров, между которыми у Чехова расположена зона театра как переходного локуса.

Ключевые слова: интертекст, оптика, барокко, репрезентативность, театральность, пародийность, оптическая иллюзия, память, двойник, миф о вечном возвращении.

Е. А. Ivanshina

From intertexts to meaning: On the optics of “The Black Monk” by A. P. Chekhov

Voronezh State Pedagogical University, Voronezh, Russia

E-mail: sergiencou@yandex.ru

Abstract. The article discusses the intertextual poetics of A. Chekhov's story “The Black Monk,” the plot of which is generally interpreted as the hero's transition from the field of reality to the field of illusion. The illusion is related to art, which in the story is represented by the Pesotsky Garden - a space isolated from reality that finally drives Kovrin crazy, plunging him into the temptation to feel as

a chosen one. The problem of interpreting the “Black Monk” is due to the fact that the reader of the story, like Kovrin, falls into the optical trap set up by the author, associated with the dual status of the garden, which can be interpreted both as a model of reality and as a model of art. Particular attention is paid to the structure of the “Garden” chronotope, which reproduces the structure of the mystery theater, and the optical deformations that this theater provokes. The Pesotsky Garden is updated as an optical memory machine that deforms Kovrin’s vision, the vision of a monk - as a product of the garden, the embodiment of the eerie/disquiet, the phenomenon of representationalism and intertextuality. Pesotsky, Kovrin and the monk are seen as doubles. The intertextual field of “The Black Monk” actualizes “Sandman” and “Viy”, as well as Chekhov’s “The Student”. Like Nathanael and Khoma Brut, Kovrin finds himself between worlds and succumbs to the call of the archaic memory, immersed in the slumber of reason that brings forth a monster - The Black Monk who awakens the illusion of superiority in an ordinary person. The same illusion, but under the influence of other external factors, awakens in the student Velikopolskiy (“The Student”), who makes his debut as an apostle, reading his first sermon. Polemicizing against the romantic tradition that developed the theme of the superiority of illusion over reality, the author of “The Black Monk”, referring the reader to this tradition (actualized by intertexts), shows this superiority as a delusion, the cost of which is a ruined life. Thus, the intertextual polyphyny of the “Black Monk” is based on the problem of relations between art and reality - the two worlds between which Chekhov places the theater zone as a transitional locus.

Keywords: intertext, optics, baroque, representationalism, theatricality, burlesque, optical illusion, memory, double, the eternal return.

Введение

В литературоведческих работах, посвященных интерпретации чеховского «Черного монаха», рассказ определяется как пародия на повесть В. Ф. Одоевского «Сильфида». В частности, Р. Назиров, определяя сюжет «Сильфиды» как историю добровольного безумия, прослеживает историческое развитие этого сюжета в русской литературе, показывая, как постепенно разрушается романтическая система ценностей, в частности ценность безумия. В «Черном монахе» Р. 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 [1].

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, начало чеховского рассказа отсылает читателя к «Горю от ума»: Коврин подобен Чацкому, вернувшемуся после долгого отсутствия в дом, где его знают с детства [2]. Т. Зайцева 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 (рано умершая мать) [2]. По мнению Т. Зайцевой, образ монаха может восходить и к «Моцарту 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, но и 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» [2]. «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» [2, с. 132].

Как отмечает Г. Ибатуллина, фабула легенды о черном монахе у Чехова – это фантастический вымысел о бесконечных отражениях [3, с. 105]. Интерпретируя рассказ как модель рефлексийного сознания, она актуализирует уже не интертекстуальную, а жанровую полифонию «Черного монаха» и видит в самом монахе обобщенный образ мистериального героя. Сад Песоцкого в интерпретации Ибатуллиной – не рай, а его образ в марионеточном мистериальном театре [3]. Это тонкое наблюдение Г. Ибатуллиной о мистериальности и репрезентативности сада, на наш взгляд, нуждается в развитии.

Материал и методы исследования

Цель данной статьи – определить специфику оптической настройки в рассказе «Чёрный монах» и понять, в чем смысл его избыточной интертекстуальности; задачи – выяснить, какой сюжетной доминанте подчинены все актуализированные ранее и сейчас интертексты, как связаны в рассказе все звенья сюжетной цепи (Коврин, Песоцкие, сад, монах, и как они соотносятся с базовой оппозицией «жизнь – искусство»). Нас интересует такое прочтение чеховского рассказа, которое позволило бы сфокусировать его интертексты в непротиворечивое единство, к которому, казалось бы, не располагает та оптическая аномальность, иллюзионность, которые являются свойством изображаемого в нем мира, порождающего фигуру монаха.

Материалом исследования является рассказ «Черный монах» и те интертексты, которые его «поддерживают». Основным методом является метод интертекстуального анализа. Говоря о природе чеховской интертекстуальности, А. Фаустов отмечает такую ее особенность: «литература оказывается у Чехова как бы раздерганной на лоскутки, низведенной до отдельных, оторвавшихся от своих источников фраз, до смутного представления о находящихся на слуху героях (которые с легкостью уравниваются друг с другом), до школьного реквизита – одним словом, до социального антиквариата (больше похожего на беспорядочно сваленный хлам), который давно уже с реальностью никак не соприкасается и в силу этого делается годным разве лишь на то, чтобы реальность эту маскировать, фальсифицировать» [4, с. 11–12]. С такого рода фальсификацией реальности чеховский читатель сталкивается постоянно. В «Черном монахе» эта проблема, на наш взгляд, является ключевой.

Искусство или реальность?

Смешение смысловых сфер искусства и реальности, восходящее к романтическому конфликту искусства и действительности, в творчестве Чехова иронически переосмысливается. Переходная между этими пространствами зона в чеховских сюжетах обычно театрализуется (изображается как театр). Театр у Чехова, в частности в рассказах, связан с семантикой перехода. Применительно к некоторым другим чеховским текстам мы писали об этом ранее [5]. Театральность в этом случае понимается как ролевое проживание жизни, ее замещение иллюзией.

Аспектом проблемы конфликта искусства и жизни в изображенном Чеховым мире является проблема литературности, которой посвящена диссертация О. М. Галимовой [6].

Сад как модель сюжета

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» [7, с. 226]. Приехав к Песоцким «вечером, в десятом часу», он попадает в атмосферу беспокойства по поводу сада и проводит в саду с Таней часть ночи после полуночи, а потом еще до восхода солнца с Егором Семеновичем («Пока они ходили, взошло солнце и ярко осветило сад» [7, с. 226]). В это время люди обычно спят, и прогулка, таким образом, эквивалентна сну. Интересно, что во время этой прогулки Коврин одновременно предчувствует будущее и вспоминает прошлое: «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» [7, с. 231–232].

Угодья Песоцких включают несколько жанровых проекций: балладный парк и разнородный сад, в котором есть хозяйственная часть, приносящая доход, и часть сказочная, декоративная, в которой собраны *причуды, изысканные уродства и издевательства над природой*. Эта часть сада подобна кунсткамере: «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» [7, с. 227]. Эта – декоративная – часть сада задает иллюзионный модус развития сюжета, тогда как сад целиком, состоящий из двух частей, является моделью сюжета «Черного монаха», в котором реальность вытесняется иллюзией.

Декоративная часть сада: *trompe l'oeil*

Декоративная зона является переходной и напоминает кулисы, в театре барокко отделяющие реальное пространство от пространства иллюзионного. Её можно сравнить с зоной деформаций, выполненной 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» [7, с. 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» [8, с. 130]. 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*» [8, с. 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» [8, с. 132]. Деревья в саду Песоцкого создают «опосредующую зону» между реальностью и иллюзией, как в барочном театре, о котором пишет М. Ямпольский: «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» [8, с. 132].

Такой опосредующей оптической зоной и является сад Песоцких, 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. Ощущение неопределенности создает избыточное 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» [7, с. 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. «Моделью для такого рода представления реальности является сновидение, греза или видение. Его символом оказывается призрак» [8, с. 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.

Сад и монах в контексте мифа о вечном возвращении: актуализация интертекстов

Дальнейшая деформация зрения Коврина происходит под влиянием монаха. При этом сам монах является результатом деформации (что осознает и Коврин). Сад и монах не составляют антитезы, о которой пишут литературоведы, усматривающие в противопоставлении Песоцкого и Коврина конфликт жизни и здоровья, с одной стороны (Песоцкий), и иллюзии и болезни – с другой (Коврин). И Коврин, и монах – «причуды» или «изысканные уродства», 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 воспоминания интересного замечания Е. Яблокова об инцестуозном элементе брака Коврина с Таней, отношения которых, заложенные с детства, закономерно носят братско-сестринский, кровосмесительный характер [9]. Своими агрономическими пристрастиями, связью с землей и растениями Егор Семенович 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 в саду цифрой 1862).

Для Коврина аналогичным напоминанием о начале времени станет монах. 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

[10]. Для Песоцкого этот ужас связан с представлением о приходе чужого человека. Сад Песоцкого – символ начального времени, а мечта Песоцкого – версия мифа о вечном возвращении. Для Коврина этот же миф персонифицирует фигура монаха. Неслучайно, попадая в сад, Коврин выпадает из реального времени и как бы попадает во время своего детства (подобное происходит в повести Гофмана «Песочный человек», но для Коврина это возвращение не является кошмаром, как для Натанаэля). Навстречу ему из тысячелетней давности неумолимо приближается призрак монаха – балладный образ, в котором воплощено легендарное, мифологическое время, которое, пройдя тысячелетний круг, открывается именно Коврину, который избран стать свидетелем конца космического цикла.

М. Ямпольский пишет о чеховском саде (имеется в виду «Вишневый сад») как мистическом месте памяти и возвращения [11]. В «Черном монахе» прошлым одержим Песоцкий, мечтающий о внуке-садовод, который будет воспроизводить начатое им дело. И Коврин, приехав к Песоцким, как будто возвращается в прошлое, вспоминает детство. Коврин и Песоцкий – двойники: кроме присущего обоим фанатизма, их объединяет память о матери Коврина [12].

Песоцкий – образ, в котором соединились гофмановский Песочник и гоголевский сотник (об изначальной, генетической соотнесенности гоголевского сюжета с гофмановским и о связи их с кастрационным комплексом пишет Н. Друбек-Майер) [13]. 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 поглощает его как воронка. Воронкообразным, подобным смерчу, представлено и приближение монаха: «На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. Контур 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» [7, с. 234]. Воронка — тот же конус или пирамида, а именно в таких терминах описывается пространственная модель барокко [8]. 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» [8, с. 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 призрака (его «стыковки» с переходным локусом пространства – полем) вытесняет все остальное.

Черный монах – персонификация *тревожащего*, которое «в действительности не имеет в себе ничего нового или чужого, но лишь знакомое и давно устоявшееся в уме, только отчужденное процессом вытеснения» [11, с. 145]. «Наиболее полным выражением *das Unheimliche* Фрейд считал возвращающегося мертвеца, призрака. Он связывал его появление с пробивающимися в сознание подавленными комплексами» [11, с. 152]. Возможно, в случае с Ковриным изначально это память об умершей матери, которая связывает его с Песоцкими. Позднее, уже порвав с Таней, Коврин живет 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 [14]. 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.

Монах – феномен расстроенной оптики Коврина, возникший под воздействием сада и Песочных, призрак мысли Коврина о своем величии. Подобное расстройство оптики случается с пушкинским Германном, воображение которого, спровоцированное рассказом Томского, вырабатывает сновидческий призрак умершей графини, исполняющей его мечту о беспроигрышной игре. Старуха из сна, открывающая тайну трех карт, – «переодетое» навязчивое самосознание Германа; в рассказе Чехова монах – ловушка самосознания Коврина.

В «Песочном человеке» двойником героя становится кукла Олимпия, глаза для которой взяты у Натанаэля; двойником Коврина, помимо Песочного, является монах, в котором воплощен взгляд на Коврина Песочного и Тани и который становится взглядом Коврина на самого себя. Возвращение «приобретает все черты имитации себя самого, увиденного другими» [11, с. 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 реального в бессознательное (эта ситуация системна для романтических повестей, в том числе и для «Сильфиды»).

Еще один оптический сюжет, к которому отсылает чеховский рассказ, – сюжет пророка. Пожалуй, для романтической парадигмы он является основным. В нем посвящаемый встречается с божественным посланником, радикально изменяющим его оптические настройки. Эту же функцию у Чехова выполняет монах. Разница в том, что избранный быть пророком подвергается трансформации ради того, чтобы быть вестником божьей воли для мира, тогда как ковринская трансформация замкнута на себя, и монах – не посланник свыше, а плод собственного воображения магистра.

Коврин как пародийный текст

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» [15, с. 94–96]. М. Ямпольский идентифицирует с фигурой ткача материальный аспект творчества, тогда как идеальный аспект идентифицируется им с фигурой визионера [8]. Поверивший в свое визионерство Коврин на самом деле сам подобен даже не ткачу (ткачу подобен садовод Песочный), а тексту (ср. с ковром), который находится под влиянием других текстов (Песочный 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» [3, с. 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 [8]. 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). При этом подчинившийся чужому тексту (монаху) Коврин сам превращается в пародийный текст. И этот факт сближает его с Евгением Онегиным, в котором пародию увидела Татьяна, ознакомившаяся – в отсутствие своего героя – с кругом его чтения.

«Черный монах» и «Студент»

Что касается магистерского статуса Коврина, то он – следующая ступень после студенческого. 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 [16]. Мотивы, развернутые в сюжете «Черного монаха», здесь перераспределяются, подвергаются инверсии, но их «комплект» образует в общем 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 молодою, еще не цветущею рожью» [7, с. 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» [7, с. 256]. Студент – это Коврин в начальной стадии болезни, еще не сознающий себя заболевающим манией величия и потому счастливый.

Заключение

В «Черном монахе» воплощается идея перехода из области реальности в область иллюзии, развернутая в форме театрального представления. Для структурирования конфликта между искусством и жизнью в «Черном монахе» используется театральный код, восходящий к театру барокко, в котором есть специальная зона деформаций, выполненных в технике *trompe l'oeil* («обман зрения»). Иллюзионный модус развития сюжета задает декоративная часть сада, соседствующая с хозяйственной его частью и маркирующая переход в область репрезентации. Причудливые растения в декоративной части сада Песоцких как бы перестают быть растениями, создают архитектурный эффект и собственными деформациями деформируют зрение склонного к нервическим расстройством магистра подобно иллюзионной зоне барочного театра. Как область репрезентации сад подобен сновидению и является оптической машиной производства симулякров.

Результатом деформации становится появление монаха – симулякра чужого текста, который всплывает в памяти Коврина и подчиняет его себе, подменяя реальность иллюзией. Аналогичная подмена происходит в «Песочном человеке» Гофмана (где кукла Олимпия замещает Натанаэля) и в «Пиковой даме» Пушкина (где сновидческий призрак графини замещает разгоряченное воображение самого Германа).

Сад целиком, состоящий из двух частей, представляет собой модель сюжета «Черного монаха», в котором иллюзия вытесняет реальность. Будучи текстом Песоцкого, сад запечатлевает его личную версию мифа о начале времен, который должен поддерживаться следующими поколениями. Мечта Песоцкого о внуке-садоводе – версия мифа о вечном возвращении. Для Коврина этот же миф персонифицирует фигура монаха, который соединяет начало и конец времен.

Пародийной инверсии в рассказе «Черный монах» подвергается не какой-либо один сюжет («Сильфида», например), а целый комплекс текстов, связанных оптической коллизией, с одной стороны, и проблемой архаической памяти – с другой. Пародийность и репрезентативность «Черного монаха» объясняет и его интертекстуальную «избыточность»: оперируя чужими текстами, Чехов в данном случае иронически пересоздает романтическую оптику в целом. Отсюда и актуализация в «Черном монахе» разных интертекстов. Сюжет «Черного монаха» можно рассматривать как пародийную инверсию сюжета пророка – центрального оптического сюжета романтической парадигмы, в котором видение призываемого персонажа действительно получает сверхчеловеческий потенциал (и приносит избраннику не радость, как Коврину, а мучения).

Чехов иронически переосмысливает романтический конфликт искусства и действительности. Читатель рассказа, подобно Коврину, попадает в подстроенную автором оптическую ловушку, связанную с двойственным статусом сада-текста, который можно интерпретировать и как модель реальности, и как модель искусства. Сюжет рассказа устроен по принципу сновидения, в котором сгущаются и сливаются образы разных текстов, припоминаемых читателем.

Сюжетной доминантой рассказа «Черный монах» является идея перехода из области реальности в область иллюзии, болезненно деформирующей оптику неопита и приводящей его к помешательству. В отличие от романтической парадигмы, которая составляет ресурс интертекстуальной памяти «Черного монаха», эта оптика оценивается как патологическая и несовместимая с жизнью. Полемизируя против романтической традиции, разрабатывавшей тему превосходства иллюзии над реальностью, автор «Черного монаха», отсылая читателя к этой традиции (актуализированной интертекстами), показывает это превосходство как заблуждение, ценой которого становится загубленная жизнь.

В спектре той же проблемы прочитывается и рассказ «Студент», на фоне «Черного монаха» получающий новый, иронический интерпретационный ракурс. Оба персонажа переживают связь с началом времен: символами этой связи становятся монах и святой Петр; оба – и магистр, и студент – поддаются иллюзии собственной избранности. Разница в том, что у студента эта иллюзия еще не переросла в манию превосходства.

Л и т е р а т у р а

1. Назиров, Р. Г. Русская классическая литература : сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет : сборник статей / Р. Г. Назимов. – Уфа : БашГУ, 2005. – 207 с.
2. Зайцева, Т. Б. Художественная антропология А. П. Чехова : экзистенциальный аспект (Чехов и Киркегор). Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Т. Б. Зайцева. – Магнитогорск : МГТУ им. Носова, 2015. – 390 с.
3. Ибатуллина, Г. М. Человек в параллельных мирах : художественная рефлексия в поэтике чеховской прозы / Г. М. Ибатуллина. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 253 с.
4. Фаустов, А. А. Авторское поведение А. П. Чехова и проблемы литературной генеалогии / А. А. Фаустов // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 30. – Воронеж : ВГУ, 2010-2011. – С. 6–24.
5. Иваньшина, Е. А. Оппозиция «жизнь – театр» в рассказах А. П. Чехова / Е. А. Иваньшина, Ю. М. Ярмонов // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – 2018. – Т. – 28. № 3. – С. 348–356.
6. Галимова, О. М. Концепция творчества и художественного восприятия в прозе и драматургии А.П. Чехова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Уфа : БашГУ, 2009. – 212 с.
7. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения : в 18 т. / А. П. Чехов. – Москва : Наука, 1974–1982. – Т. 8 [Рассказы. Повести], 1892-1894 ; Москва : Наука, 1977. – 528 с.

8. Ямпольский, М. Б. Ткач и визионер : очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре / М. Б. Ямпольский. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.
9. Яблоков, Е. А. «...Засел у меня в голове этот рассказ» («Черный монах» в творчестве М. А. Булгакова) / Е. А. Яблоков // А. П. Чехов и мировая культура. К 150-летию со дня рождения писателя. – Ростов-на-Дону : Логос, 2010. – С. 5–20.
10. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении : Архетипы и повторяемость / М. Элиаде. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 250 с.
11. Ямпольский, М. Б. Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис / М. Б. Ямпольский. – Москва : Новое литературное обозрение, 1996. – 336 с.
12. Горницкая, Л. И. «Черный монах А. Чехова как интертекст рассказа Г. Газданова «Воспоминание» / Л. И. Горницкая // А. П. Чехов и мировая культура. К 150-летию со дня рождения писателя. – Ростов-на-Дону : Логос, 2010. – С. 42–49.
13. Друбек-Майер, Н. От песочного человека Гофмана к «Вию» Гоголя. К психологии зрения в романтизме / Н. Друбек-Майер // Гоголевский сборник. – Санкт-Петербург : Образование, 1993. – С. 54–56.
14. Ларин, С. А. HISTORIA MORBI: «Обломов» И. А. Гончарова – «Чёрный монах» А. П. Чехова / С. А. Ларин // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. – 2004. – № 2. – С. 36–39.
15. Генон, Р. Символика креста / Р. Генон. – Москва : Прогресс-Традиция, 2008. – 704 с.
16. Богданова, О. В. Рассказ А. П. Чехова «Студент» (новая интерпретация) / О. В. Богданова // Inskrypcje. Półrocznik, R. VII 2019, z. 1 (12), pp. 32–43.

References

1. Nazirov, R. G. Russkaya klassicheskaya literatura : sravnitel'no-istoricheskij podhod. Issledovaniya raznyh let : sbornik statej / R. G. Nazimov. – Ufa : BashGU, 2005. – 207 s.
2. Zajceva, T. B. Hudozhestvennaya antropologiya A. P. Chekhova : ekzistencial'nyj aspekt (Chekhov i Kirkegor). Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora filologicheskikh nauk / T. B. Zajceva. – Magnitogorsk : MG TU im. Nosova, 2015. – 390 s.
3. Ibatullina, G. M. Chelovek v parallel'nyh mirah : hudozhestvennaya refleksiya v poetike chekhovskoj prozy / G. M. Ibatullina. – Moskva ; Berlin : Direkt-Media, 2015. – 253 s.
4. Faustov, A. A. Avtorskoe povedenie A. P. Chekhova i problemy literaturnoj genealogii / A. A. Faustov // Filologicheskie zapiski: Vestnik literaturovedeniya i yazykoznanija. Vyp. 30. – Voronezh : VGU, 2010–2011. – S. 6–24.
5. Ivan'shina, E. A. Oppozitsiya «zhizn' – teatr» v rasskazah A. P. Chekhova / E. A. Ivan'shina, Yu. M. Yarmonov // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya. – 2018. – T. – 28. № 3. – S. 348–356.
6. Galimova, O. M. Konceptiya tvorchestva i hudozhestvennogo vospriyatiya v proze i dramaturgii A. P. Chekhova. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk. – Ufa : BashGU, 2009. – 212 s.
7. Chekhov, A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Sochineniya : v 18 t. / A. P. Chekhov. – Moskva : Nauka, 1974–1982. – T. 8 [Rasskazy. Povesti], 1892–1894 ; Moskva : Nauka, 1977. – 528 s.
8. Yampol'skij, M. B. Tkach i vizioner : ocherki istorii reprezentacii, ili o material'nom i ideal'nom v kul'ture / M. B. Yampol'skij. – Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. – 616 s.
9. Yablokov, E. A. «...Zasel u menya v golove etot rasskaz» («Chernyj monah» v tvorchestve M. A. Bulgakova) / E. A. Yablokov // A. P. Chekhov i mirovaya kul'tura. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya pisatelya. – Rostov-na-Donu : Logos, 2010. – S. 5–20.
10. Eliade, M. Mif o vechnom vozvrashchenii : Arhetipy i povtoryaemost' / M. Eliade. – Sankt-Peterburg : Aletejya, 1998. – 250 s.
11. Yampol'skij, M. B. Demon i labirint. Diagrammy, deformacii, mimesis / M. B. Yampol'skij. – Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 1996. – 336 s.

12. Gornickaya, L. I. «Chernyj monah A. Chekhova kak intertekst rasskaza G. Gazdanova «Vospominanie» / L. I. Gornickaya // A. P. Chekhov i mirovaya kul'tura. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya pisatelya. – Rostov-na-Donu : Logos, 2010. – S. 42–49.
13. Drubek-Majer, N. Ot pesochnogo cheloveka Gofmana k «Viyu» Gogolya. K psihologii zreniya v romantizme / N. Drubek-Majer // Gogolevskij sbornik. – Sankt-Peterburg : Obrazovanie, 1993. – S. 54–56.
14. Larin, S. A. HISTORIA MORBI: «Oblomov» I. A. Goncharova – «Chyornyj monah» A. P. Chekhova / S. A. Larin // Vestnik VGU. Seriya : Filologiya. Zhurnalistika. – 2004. – № 2. – S. 36–39.
15. Genon, R. Simvolika kresta / R. Genon. – Moskva : Progress-Tradiciya, 2008. – 704 s.
16. Bogdanova, O. V. Rasskaz A. P. Chekhova «Student» (novaya interpretaciya) / O. V. Bogdanova // Inskrypcje. Pótrocznik, R. VII 2019, z. 1 (12), pp. 32–43.

ИВАНЬШИНА Елена Александровна – д. филол. н., доцент, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета.

E-mail: sergiencou@yandex.ru

IVANSHINA Elena Aleksandrovna – Dr. S. in Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Theory, History and Methods of Teaching Russian and Literature, Voronezh State Pedagogical University