



Радислав Лапушин

.

# Роса на траве

Слово у Чехова



Современная западная русистика

«Современная западная русистика» /  
«Contemporary Western Rusistika»

Радислав Лапушин

**Роса на траве. Слово у Чехова**

«Библиороссика»

2010

УДК 82.02  
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 1

**Лапушин Р.**

Роса на траве. Слово у Чехова / Р. Лапушин — «Библиороссика»,  
2010 — («Современная западная русистика» / «Contemporary  
Western Rusistika»)

ISBN 978-5-6045354-6-2

В книге Радислава Лапушина исследуется поэтическое начало прозы и драматургии Чехова. Центральное место в ней принадлежит понятию «промежуточности», которое характеризует основные особенности чеховского стиля. Автор предлагает оригинальный подход, позволяющий по-новому интерпретировать как отдельные произведения писателя, так и все его творчество в целом. Книга предназначена для специалистов в области литературоведения, студентов и всех, кто интересуется Чеховым. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 82.02  
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 1

ISBN 978-5-6045354-6-2

© Лапушин Р., 2010  
© Библиороссика, 2010

## Содержание

Предисловие к русскому изданию	6
Вместо введения. Поэзия прозы	7
«Неприятный звук старых рельсов»: концепция промежуточности	7
«На скамье, недалеко от церкви»: «Дама с собачкой»	11
Приближаясь к дому: «Пустой случай»	19
Конец ознакомительного фрагмента.	20

# Радислав Лапушин

## Роса на траве. Слово у Чехова

*Памяти Александра Павловича Чудакова и Анны Лизы Кроун*

*Придет время, когда поймут как следует и то, что это был не только «несравненный» художник, не только изумительный мастер слова, но и несравненный поэт...*

***Иван Бунин. О Чехове***

© Radislav Lapushin, text, 2010

© Peter Lang, 2010

© Радислав Лапушин, русский текст, 2020

© Academic Studies Press, 2020

© Оформление и макет ООО «Библиороссика», 2021

## Предисловие к русскому изданию

«...Он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, – у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме» [Набоков 1999–2000, 4: 280]. «Стихи Пастернака почитать – горло прочистить, дыханье укрепить, обновить легкие...» [Мандельштам 1993–1999, 2: 302]. Странно начинать разговор о Чехове цитатами о Пушкине и Пастернаке. Но я бы не смог точнее передать ощущение – буквальное, физическое, – которое и вызвало эту книгу к жизни.

К тому времени я уже защитил диссертацию по Чехову (МГУ, 1993), напечатал посвященную ему книжку (1998), вдоволь наездился по чеховским конференциям (Ялта, Москва, Мелихово, Таганрог, снова Ялта...). Мне казалось, что я знаю Чехова.

Не помню точно, как это произошло. Скорее всего, я просто снял зачем-то с полки один из «зеленых» томов, как делал это множество раз. Смотрел на знакомый текст – и не узнавал его. Нет, на уровне сюжета и героев все было хорошо известно и привычно. Но сквозь этот уровень проступало что-то еще: поэтическая ткань повествования, трепетная, колеблющаяся, волшебным образом преображающая даже самую незначительную деталь. Понимаю, как наивно это звучит. Конечно, замечал и раньше... Разумеется, штудировал прекрасные работы, посвященные этому аспекту чеховской прозы. Что-то и сам говорил об этом вскользь. Но так бывает: знаешь – и не знаешь, видишь – и не видишь.

Чувство было такое, как будто прежде я читал Чехова в переводе – и вот только теперь, «когда голова стала седой» («Дама с собачкой»), дотянулся до подлинника. По странной причуде судьбы это произошло в иноязычной среде, по другую сторону океана, когда я снова стал аспирантом, на сей раз Чикагского университета.

Какое это было счастье – заново открывать Чехова, «прочистать горло» и «укреплять дыхание» его строчками, которые заучивались и повторялись сами, словно строчки любимых стихотворений! И как в одном из этих стихотворений, я «шатался по городу и репетировал», то есть повторял без всякого толку и контекста: «тонкий, звенящий стон»... «облака, облежавшие небо»... «о, как одиноко в поле ночью»... И десятки других чеховских строчек тут же отзывались из памяти, слышались в голосах проходящих мимо людей, в шуршании листьев и шуме дождя.

Так, постепенно, обозначался и вырастал в моем сознании главный герой этой книги – слово Чехова, живое и живительное.

## Вместо введения. Поэзия прозы

*Но забыли мы, что осиянно  
Только слово средь земных тревог.*

*Николай Гумилев*

### «Неприятный звук старых рельсов»: концепция промежуточности

Начнем с разговора, который, по свидетельству И. А. Бунина, состоялся между ним и Чеховым во время ночной поездки в Ореанду:

И когда мы оставили экипаж и тихо пошли под ними (кипарисами. – *Р. Л.*), мимо голубовато-бледных в лунном свете развалин дворца, Чехов внезапно сказал мне:

– Знаете, сколько лет еще будут читать меня? Семь.

– Почему семь? – спросил я.

– Ну, семь с половиной.

– Нет, – сказал я. – Поэзия живет долго, и чем дальше, тем сильнее.

Он ничего не ответил, но когда мы сели где-то на скамью, с которой снова открылся вид на блестящее в месячном свете море, он скинул пенсне и, поглядев на меня добрыми и усталыми глазами, сказал:

– Поэтами, милостивый государь, считаются только те, которые употребляют такие слова, как «серебристая даль», «аккорд» или «на бой, на бой, в борьбу со тьмой!» [Бунин 1988: 165].

С точки зрения Бунина, как раз поэтичность чеховской прозы должна послужить залогом ее долговечности.

Разумеется, поколения читателей и критиков, которые вслед за Буниным видели в Чехове «одного из самых величайших и деликатнейших русских поэтов» [Бунин 1988: 161], делали это не на основании таких слов, как «серебряная даль» или «аккорд».

П. М. Бицилли пишет «о тончайшем комбинировании (у Чехова. – *Р. Л.*) ритмообразующих элементов прозы и поэзии, в сочетании столь совершенном, что его можно подметить лишь путем внимательнейшего анализа» [Бицилли 2000: 265]. Примером такого «внимательнейшего» анализа служат работы Нильса Оке Нильссона [Nilsson 1968: 84–104] и М. М. Гиршмана [Гиршман 2002]. В эссе с характерным названием «Как Чехов писал стихи» переводчик О. П. Сорока говорит о Чехове как о «поэте-ритмисте», разделяя для наглядности прозу писателя на «строфы и строки» [Сорока 2016]<sup>1</sup>. «Мелодический принцип для Чехова – один из важнейших в словесном отборе», – отмечает А. П. Чудаков [Чудаков 1973: 94–95]. Вольф Шмид убедительно показывает ощутимость и семантическую значимость «звуковых повторов» в прозе писателя [Шмид 1998: 243–262]<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «У зрелого Чехова в каждой вещи своя музыка», – пишет Сорока [Сорока 2016: 767]. О «музыкальности» прозы Чехова см. [Фортунагов 1971].

<sup>2</sup> См. также [Кожевникова 2011: 334–348].

При разговоре о поэтическом у Чехова нельзя упустить из виду поглощение фабулы развитием тем и мотивов («техника блоков»<sup>3</sup>, микросюжеты<sup>4</sup>). Тот же Чудаков отмечает, что чеховский «тип композиции ближе всего к лирическому стихотворению с его повторением, варьированием тем и мотивов, игрой образов-символов» [Чудаков 1972: 133]. Он же вводит понятие «обыденного символизма» как основы чеховской «поэзии»: благодаря этому феномену самые обыденные образы (спящие овцы в «Счастье» (1887), зонтик в повести «Три года» (1895), чайка) обретают статус поэтических символов [Чудаков 2014: 233]<sup>5</sup>.

Прибавим сюда недавнюю тенденцию к «экскавации глубинных символических планов значения в чеховском словесном искусстве» [Finke 2005: 141], благодаря которой поэтическое часто обнаруживает себя как мифопоэтическое. В результате сквозь очертания чеховских провинциальных городов, городков и уездов начинают проглядывать древние архетипические модели, а чеховские «хмурые люди» – чиновники, помещики, студенты, учителя, жалкие мужья и несчастные жены, которые, казалось бы, безнадежно погрязли в бытовом и рутинном, – переосмысливаются в качестве проекций мифологических богов, библейских патриархов и христианских святых.

Образ Чехова как собеседника античных трагиков, Данте и Шекспира, чья образность окликает классические мифы и язык Библии, кажется надежно утвердившимся в чеховедении.

Мой подход перекликается с этими мифопоэтическими прочтениями и одновременно отличается от них. Он разделяет с ними убежденность в том, что «как в поэзии, у Чехова нет случайных слов» [de Sherbinin 1997: 144] и что «краткость чеховских текстов и компактный стиль его письма идут рука об руку с повышенным удельным весом отдельного слова» [Сендерович 1995: 12].

Соответственно, читать прозу Чехова необходимо так, как мы читали бы поэзию, «отыскивая смысл в сложных взаимоотношениях между языком, образностью, структурой и поэтическими приемами» [Jackson 1993: 3].

Я не согласен, однако, что последнее и главное слово о смысле произведения принадлежит некоему глубинному уровню, спрятанному «под поверхностью непосредственно изображенных событий» [S. Senderovich 1987: 2] и трактуемому как «символический второй план, который управляет всем текстом» [Сендерович 1995: 42]<sup>6</sup>.

На мой взгляд, подобное «управление» противоречит фундаментальному свойству чеховской поэтики, определяемому мною как *промежуточность* (inbetweenness), иначе говоря – неустанное динамическое колебание между противоположными текстовыми полюсами (семантическими, тематическими, метафизическими)<sup>7</sup>. Промежуточность у Чехова – часть его художественного замысла и осознанная эстетическая цель. Чтобы прояснить эту концепцию (вначале как стилистическую), обращусь к конкретному примеру.

---

<sup>3</sup> См. [Nilsson 1968: 62–70]; см. также [Фортунатов 1975: 67–109].

<sup>4</sup> Этот термин последовательно используется З. С. Паперным при анализе драматургии Чехова. См. [Паперный 1982].

<sup>5</sup> См. другие работы, посвященные различным аспектам поэтического в творчестве Чехова в целом и отдельных произведениях: [Дерман 1959: 106–130; Дерман 2010: 245–271; Катаев 2002; Паперный 1986: 85–97; Flath 1999; Ginzburg 2002; M. Senderovich 1977; Winner 1984]. Среди работ последнего времени отметим исследование О. В. Шальгиной, где творчество Чехова рассматривается в контексте формирования «поэтической прозы» начала XX века [Шальгина 2008].

<sup>6</sup> См. также [S. Senderovich 1989; Finke 1995; Finke 2005: 155–169; de Sherbinin 1997; Zubarev 1997]. Вниманием к глубинному символическому плану отличаются работы Р. Л. Джексона; см. [Jackson 1987a; Jackson 1987b; Jackson 1994; Jackson 1997].

<sup>7</sup> Этот динамический аспект отличает «промежуточность» от «двусмысленности», «неопределенности», «амбивалентности» – терминов, которые неоднократно применялись по отношению к Чехову. См. [Kramer 1970: 155–173; Долженков 1998: 21–51]. В исследовании, посвященном проблеме коммуникации у Чехова, А. Д. Степанов приходит к заключению, что «в произведениях Чехова, особенно поздних, заложена некая сопротивляемость интерпретации как процессу перевода и упорядочивания, они амбивалентны и парадоксальны в каждом атоме своей коммуникативной структуры и потому не допускают безусловных оценок происходящего» [Степанов 2005: 368].

В финале рассказа «Тиф» (1887) поручик Климов, лишь недавно оправившийся от смертельной болезни, подходит к окну. Он смотрит на «пасмурное весеннее небо» и прислушивается к «неприятному звуку старых рельсов, которые провозили мимо» (6: 136)<sup>8</sup>. Что означает этот «неприятный звук»?

С одной стороны, перед нами реалистическая дет аль, цель которой – создать ощущение достоверности, «документальности» происходящего. Рельсы – это просто рельсы: вероятно, они были только-только заменены на новые и так совпало, что их провозят мимо окна как раз в то время, когда к нему приблизился герой. С другой стороны, очевидно, что ограничивать эту деталь миметической функцией было бы столь же опрометчиво, сколь и игнорировать ее жизненность. Единичность образа, его соотнесенность с «пасмурным весенним небом», сильное положение в концовке рассказа явно указывают на то, что «старые рельсы» несут семантическую нагрузку, смещающую их к полюсу символизации.

Здесь мы оказываемся на новой развилке.

Звук рельсов метонимически отсылает к железной дороге, иначе говоря – к образам, ассоциирующимся с путешествием больного протагониста на поезде в первой половине рассказа: его бред, «металлические голоса», которые он слышит, чувство «кошмарной тоски» и отвращения, испытываемого по отношению ко всем проявлениям жизни, «тяжелая, кошмарная лень», буквально парализующая героя. В финале рассказа эта кошмарная реальность осталась в прошлом. Но так ли это? «Неприятный» звук рельсов – не просто напоминание о недавней болезни; это еще и свидетельство ее непреходящего, экзистенциального характера («недуг бытия», по формуле Баратынского).

С другой стороны, метафорически «старые рельсы» соотносятся с «обыденной скукой», к которой герой возвращается в самом последнем предложении рассказа, – состоянием, одинаково далеким и от «невыносимого кошмара» болезни, и от «бесконечного счастья и жизненной радости» выздоровления. Такое прочтение может быть поддержано контекстом творчества Чехова в целом, где возвращение к состоянию летаргической обыденности после пережитых потрясений достаточно характерно: вспомним, например, финалы таких рассказов, как «Страх» (1892), «Володя большой и Володя маленький» (1893), или «Дяди Вани» (1897).

Каждую из предложенных интерпретаций можно развернуть; ни одна не должна быть исключена. Образ «старых рельсов» колеблется между прямым и переносным значениями. В рамках последнего читатель также оказывается на развилке смыслов, в динамическом состоянии промежуточности.

Подобные примеры, как будет видно из дальнейшего, у Чехова скорее норма, чем исключение. Если обобщения позволительны на столь ранней стадии анализа, то можно сказать, что Чехов создает особую языковую среду, в которой его слово реализует скрытые потенциалы и начинает колебаться между оттенками значений, прямым и переносным смыслами. Слово становится не только многослойным, но и многовекторным, ведя читателя в нескольких направлениях одновременно и обретая свойства, связываемые с поэзией.

«Слово в стихе имеет тысячу неожиданных смысловых оттенков, стих дает новое измерение слову», – сформулировал Ю. Н. Тынянов [Тынянов 1977: 169]. В сходном духе характеризует поэтическое слово Мандельштам:

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. <...> Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что

<sup>8</sup> Произведения Чехова цитируются по: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983. Серия писем обозначается П. Ссылки на это издание даются в круглых скобках. При первом упоминании произведения указывается год его публикации. Курсив в текстах Чехова, кроме специально оговоренных случаев, мой.

говорить – значит всегда находиться в дороге [Мандельштам 1993–1999, 3: 226].

Применимы ли, однако, приведенные цитаты к языку прозы Чехова? Несмотря на свойства этой прозы, сближающие ее с поэзией, поэтическая природа чеховского слова представляется далеко не очевидной. Можно отмахнуться, как от заведомого преувеличения, от оценки Д. С. Мирского: «...его русский язык, бесцветный и лишенный индивидуальности. <...> Ни один русский писатель такого масштаба не писал таким безжизненным и безличным языком» [Мирский 1992: 569]<sup>9</sup>. Но и восхищавшийся Чеховым Набоков («именно его книги я взял бы с собой в путешествие на другую планету») говорит о «мешанине из ужасных прозаизмов, избитых эпитетов, повторов» [Набоков 2008: 342]. В другом месте: «Словарь его беден, сочетания слов почти банальны» [Набоков 1996: 327]. Не так давно на страницах «Нью-Йоркера» Лариса Волохонская, переведившая вместе со своим мужем, Ричардом Пивером, главных русских классиков, высказала схожий «упрек»: «Его тон кажется очень простым и обыкновенным, почти банальным, и в то же время его очень трудно уловить. Он соскальзывает в тривиальности, почти что клише» [Remnick 2005: 107].

Как будет показано, все эти «прозаизмы», «избитые эпитеты» и «клише» не подрывают поэтической природы чеховского слова. Наоборот, они становятся ее залогом и предопределяют уникальность поэтического у Чехова, сколь бы парадоксальным это ни казалось. Выделяя слово в качестве единицы анализа, я опираюсь, в частности, на важное положение из работы Яна Мейера, которая так и называется – «Слово у Чехова»: «Говоря схематически, чеховское словесное искусство начинается с рассказа как целого и постепенно движется вглубь до тех пор, пока не высвобождается энергия отдельного слова» [Meijer 1978: 135]. Показательно, что Мейер описывает чеховское слово в терминах, близких к тем, какими характеризуется слово поэтическое. У позднего Чехова, согласно Мейеру, «различие между маркированным и немаркированным словом практически исчезает» [Meijer 1978: 135] и «само слово становится полем напряжения между различными оттенками значений» [Meijer 1978: 129]. Чехов «высвободил слово» [Meijer 1978: 135]<sup>10</sup>. Это, конечно, особенная свобода. Она не уменьшает, а, наоборот, увеличивает интенсивность и сложность взаимодействия между «высвободившимися» элементами – параллель к тыняновской «тесноте стихового ряда» [Тынянов 1924]<sup>11</sup>.

В центре нашего внимания будет находиться *драма* чеховского слова – прозрачного и неуловимого, укорененного в своем «ряду» и кочующего по тексту, цельного и разрывающегося между различными, иногда взаимоисключающими, оттенками смысла.

---

<sup>9</sup> URL: [studfi.le.net/preview/5787425/page:58](http://studfi.le.net/preview/5787425/page:58) (дата обращения: 20.10.2020).

<sup>10</sup> Ср. заключение Шмида о «двойной функциональности слова, которое в качестве прозрачного денотативного знака, каким оно остается, обозначает событие – и как самодовлеющий артефакт, каким оно становится у Чехова, открывает новые, образные, смысловые возможности» [Шмид 1998: 261–262]. О принципиальной полисемии чеховского слова на примере рассказа «Спать хочется» см. [Sadetsky 1997].

<sup>11</sup> См. использование этого термина по отношению к чеховской прозе [Nilsson 1982: 106].

## «На скамье, недалеко от церкви»: «Дама с собачкой»

Время взглянуться пристальней в конкретный текст.

Мое внимание привлёк периферийный, казалось бы, образ «росы на траве»<sup>12</sup>, возникающий в диалоге между Анной Сергеевной и Гуровым, которые сидели «на скамье, недалеко от церкви» – в той самой Ореанде, где произойдет несколько лет спустя разговор между Чеховым и Буниным.

Вспомнился ли Бунину этот короткий диалог, когда он говорил о поэзии чеховской прозы?

– Роса на траве, – сказала Анна Сергеевна после молчания.

– Да. Пора домой («Дама с собачкой», 1899 (10: 134)).

Характерная для зрелого Чехова простота, предельная краткость. Роса здесь – не «веселый блеск изумруда», «лучистые алмазы» (И. С. Тургенев) или, например, «серебряные слезы» (А. А. Фет), а просто «роса», не утяжеленная эпитетами и как бы не подсвеченная эмоционально. Интересно, что у самого Чехова в «Мечтах» (1886) есть развернутое сопоставление росы со слезами, а в «Счастье» свет солнца, отражающийся в «росистой траве», принимается цветами за «собственную улыбку». Можно возразить, что в приведенных примерах, в отличие от «Дамы с собачкой», мы имеем дело с речью повествователя, а не героя, да и в более поздней «Невесте» (1903), например, роса вполне старомодно сравнивается с алмазами.

Однако стоит обратить внимание на тщательное, скорее поэтическое, чем прозаическое, оформление диалога: интенсивность ударных *a*, сходство – но не буквальное повторение – созвучий (роса – сказала, да – домой), обеспечивающее плавный переход от героини к повествователю, а от него – к герою. Улавливается ритмическая закономерность: более короткие слова с мужскими окончаниями – в речи обоих персонажей, женские и дактилические окончания – в партии повествователя. Все это делает границу между автономными голосами ощутимой и вместе с тем проницаемой.

Таким образом, с одной стороны, перед нами прямая речь двух героев и ремарка повествователя, а с другой – неделимый речевой поток, целостное высказывание, своего рода стихотворение в прозе. И в этом речевом потоке, как в поэтическом тексте, слово приобретает множество смысловых оттенков.

Аскетизм «нагой» росы не предполагает отказа от поэтического, и краткость оборачивается приращением смысла. Если в «Мечтах» роса – это «слезы», а в «Счастье» – «улыбка», то в позднем рассказе, никак не маркированная, она отсвечивает и радостью, и страданием одновременно, а с другой стороны, колеблется между полюсами прямого и переносного значений, допуская в границах этого поля многочисленные внутритекстовые и внетекстовые ассоциации, разнонаправленные интерпретационные возможности.

Роса, устойчиво ассоциирующаяся со слезами, вызывает в памяти предшествующую сцену в ялтинской гостинице: обратим внимание на грамматическое сходство конструкций «слезы на глазах» и «роса на траве» (и по контрасту с «росой на траве» упомянем знаменитую «селянку на сковородке», выделенную постановкой в конец абзаца). Одновременно, в силу той же ассоциации, упоминание росы предвосхищает будущие слезы героини в московской гостинице: почему бы тогда не услышать в нем невольное пророчество или – с тем же успехом – вольное приятие своей судьбы?

<sup>12</sup> Образ «росы на траве» коротко обсуждается в [Winner 1966: 222–223] и [Чудаков 1986: 242]. См. также анализ «лирических структур» рассказа [Winner 1984].

По принципу прозрачности роса может быть зарифмована с зеркалом, в котором как будто впервые увидит себя Гуров в последней главе рассказа. Кстати, неприятное «Пора домой» в реплике героя также приобретает неожиданный – пророческий и одновременно горько-иронический – смысл в контексте целого: в финале герои действительно мучительно размышляют о том, как обрести общий дом, быть вместе, однако единственным «домом» для них по-прежнему остается гостиничный номер.

Но не только слезы, а и «каренинский», чувственный блеск в глазах Анны Сергеевны (сцена на молу: «глаза у нее блестели») тоже естественно зарифмовывается с росой, так же, конечно, как свойственная героине «чистота порядочной, наивной, мало жившей женщины».

Ряд текстовых ассоциаций может быть продолжен (например, роса – влага цветов – море; роса на траве – иней на деревьях). Как видим, именно немаркированность «нагой» росы предопределяет многообразие этих связей, которые ведут читателя в разных направлениях, не доставляя, впрочем, ни к одному из потенциальных пунктов назначения.

Чтобы сориентироваться в этом многообразии, можно описать образный мир рассказа через систему значимых для него оппозиций, например: природное – социальное, холод – тепло, свет – темнота, столица – провинция, юг – север, верх – низ и т. д.<sup>13</sup> И тогда выясняются некоторые закономерности, имеющие, как будет видно, отношение к творчеству Чехова в целом. Во-первых, сохраняя определенную значимость, каждая из подобных оппозиций обнаруживает (как внутри себя, так и путем сцепления с другими оппозициями) свою непрямолинейность, непоследовательность, текучесть. Во-вторых, ни одна из этих оппозиций не может рассматриваться изолированно, в отрыве от прочих; только увиденные в своей взаимообусловленности, наложенные друг на друга, они создают то, что можно назвать *системой поэтических координат* данного произведения, или, иными словами, тот образ «непостигаемого бытия»<sup>14</sup>, который открывается за страницами любого чеховского текста.

Вот, например, оппозиция «тепло – холод». Есть теплота, окрашенная в положительные, сострадательно-мягкие тона: «вода сиреневого цвета, такого мягкого и теплого», «теплота» плеч Анны Сергеевны, чувствуемая Гуровым, кладущим на них руки (параллель с «теплотой» моря, по которому от «луны шла золотая полоса»), сострадание, испытываемое Гуровым к жизни героини, «еще такой теплой и красивой». Связка «теплое и красивое» в описании Анны Сергеевны контрастно соотносится с «красивым и холодным» при характеристике «хищных» женщин: сравнение кружев на их белье с рыбьей чешуей в какой-то мере буквализирует эту холодность. Но есть и благодатный холод, связанный с оппозицией «юг – север»: описание московских морозов, первого снега, а в рамках самого юга – прохлады наступающей осени и рассветной свежести.

Не поддается однозначной интерпретации и метафизический холод – «полное равнодушие к жизни и смерти каждого из нас», в котором каким-то таинственным образом «кроется, быть может, залог нашего вечного спасения». Здесь – пересечение с мотивом тайны, парадоксальности, неисповедимости жизни, принципиально важным для рассказа и по-разному проявляющимся на разных уровнях, захватывая в свою орбиту обоих героев, окружающий мир, природу: «странно» освещено море, «странно и некстати», с точки зрения Гурова, относится к своему «падению» Анна Сергеевна, «таинственной» кажется обычная «подробность» – появление сторожа, «странным» кажется герою, что он «так постарел за последние годы», «и было непонятно, для чего он женат, а она замужем». При этом противостоит теплу не только холод, а еще и интенсификация самого тепла – жар и связанная с ним духота. И здесь, с одной сто-

<sup>13</sup> Некоторые из этих оппозиций становились предметом исследования. См., например, [Катаев 1978: 250–268; Доманский 2001: 16–23]. Целостный анализ рассказа через взаимосвязанные «цепочки оппозиций» дан в [van der Eng 1978: 59–94].

<sup>14</sup> Определение взято из сохранившегося фрагмента чеховской пьесы о царе Соломоне (17: 194).

роны, реальная ялтинская жара, а с другой – жар внутреннего состояния героини, ненавязчиво коррелирующие друг с другом: «любопытство меня жгло», «ходила, как в угаре».

Похожая неопределенность отличает оппозицию «свет – темнота». Здесь мы встречаем ту же текучесть и переключку образов. Вот ассоциирующаяся с героиней «одинокая свеча», которая «едва освещала» ее лицо сразу после «падения» (сцена в ялтинской гостинице), а рядом – «фонарик», что «сонно мерцал» на – тоже одинокой – барже после того, как пара покинула гостиницу. «Мертвый вид» города, на фоне которого возникает «фонарик», только усиливает противостояние слабого источника света (не фонарь, а фонарик) общей темноте. В то же время фонарик мерцает «сонно», будто настраивая читателя на мотив «вечного сна, какой ожидает нас» из следующей за этим сцены в Ореанде. Возникает ассоциативная цепочка, ведущая от отдельного образа к универсальной концепции: одинокая свеча – сонно мерцающий фонарик – вечный сон, «какой ожидает нас». Конечно, и этот «вечный сон», соединяющий в себе статику и динамику, отчаяние и надежду, также не поддается однозначному истолкованию, и неоднозначность – ретроспективно – распространяется на поэтические образы свечи и фонарика.

Кроме того, как и в случае с мотивом холода, позднее в тексте мотив темноты возникает в переносном значении. Вспомним размышления Гурова из последней главы: «И по себе он судил о других, не верил тому, что видел, и всегда предполагал, что у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь» (10: 141). Таким образом, «ночь» (и соответственно, темнота) выступает защитным «покровом» того, что составляет «зерно» и сущность жизни: согласно протагонисту, «каждое личное существование держится на тайне». Тот же «покров» возвращает к сцене в Ореанде, где «залог нашего вечного спасения» *кроется* «в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас». С другой стороны, «покров тайны» окликает «таинственную» и «красивую» деталь из сцены в Ореанде: «Подошел какой-то человек – должно быть, сторож, – посмотрел на них и ушел» (в своей поэтизации обыденного эта деталь предвосхищает «таинственную плесень на стене» из стихотворения Анны Ахматовой<sup>15</sup>). Важно, что положительный потенциал тайны (покрова) и ее поэтизация поставлены под сомнение в заключительной сцене, на сей раз через перспективу героини: «...они видятся только *тайно*, *скрываются* от людей, как воры!» (10: 142).

Роса появляется сразу же после парохода, «освещенного утренней зарей, уже без огней», – торжество природного начала, не нуждающегося в добавлении искусственного освещения. Оппозиция естественно-природного и рукотворного – или, в несколько других терминах, природного и социального – также играет важную роль. Но опять, как в случае с практически любой оппозицией у Чехова, благодаря внутренним рифмам становится возможным сблизить, соположить «далековатые» образы, понятия, идеи или, наоборот, развести родственные, однородные, однокоренные.

Например, «добродушное выражение», появляющееся у старых лип и берез, когда они покрываются инеем (образ, останавливающий внимание благодаря всегда неожиданной у Чехова персонификации), способно напомнить о «добродушных» женщинах из гуровского прошлого, а с другой стороны, по контрасту, о тех, «у которых вдруг промелькнуло на лице хищное *выражение*». Сопоставление мерцающее, неброское, можно его и не заметить. Но вот еще одно такого же рода соответствие между двумя мирами: в сцене на молу Анна Сергеевна «нюхала цветы, не глядя на Гурова». Когда Гуров в первый раз поцеловал героиню, «его обдало запахом и влагой цветов» (10: 131). Затем, в гостинице, после «падения», в описании самой Анны Сергеевны просвечивает память о цветах, как бы дорассказывается их история: «У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы» (10: 132). Ассоциация закреплена в конце рассказа: «Он почувствовал сострадание к этой жизни, еще

<sup>15</sup> «Мне ни к чему одические рати...» (1940).

такой теплой и красивой, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать блекнуть и вянуть, как его жизнь» (10: 142). Соотносится с миром цветов и «тонкая, слабая шея» Анны Сергеевны в воспоминаниях Гурова после первой встречи с героиней.

В описании ночной Ялты море, которое «еще шумело и билось о берег» на фоне безжизненного пространства<sup>16</sup> («не было ни души, город со своими кипарисами имел совсем мертвый вид»), предвосхищает сцену в театре, где Гуров, «у которого сильно билось сердце, думал: “О Господи! И к чему эти люди, этот оркестр...”» (10: 140). С другой стороны, в описании театра присутствуют важные элементы пейзажа из сцены в Ореанде, трансформированные при перенесении в искусственную обстановку, но не утратившие связи с «первоисточником»: «... туман повыше люстры, шумно беспокоилась галерка»<sup>17</sup>.

Публика в театре города С. – не та же ли это ялтинская толпа, в которой Анна Сергеевна потеряла лорнетку? Так же «серая от пыли» чернильница со всадником, «у которого была поднята рука со шляпой», отсылает к сцене ожидания парохода: «... вихрем носилась пыль, срывало шляпы»<sup>18</sup>. Поэтическая смелость подобных соотношений может быть сравнима только с «деликатностью» их воплощения: разбросанные повсюду, они не бросаются в глаза; скорее обозначены, чем подчеркнуты; подсказаны разветвленной системой образов, а не высказаны напрямую.

Так создается единое «резонантное» пространство<sup>19</sup>, где цикады в Ореанде перекрикиваются с кузнечиками возле железнодорожного полотна, а «звоном колоколов» в Москве отзывается «второй звонок» поезда, увозящего героиню в С. В звуковой дорожке рассказа накладываются друг на друга «однообразный, глухой шум моря» и «ласковый шорох» одежды Анны Сергеевны. Через такие переклички, каждая из которых может быть развернута в короткое стихотворение, размывается демаркационная полоса между морем и сушей, наплывают друг на друга разведенные в пространстве и времени миры, обнаруживают взаимозависимость и внутреннее родство несопоставимые феномены, а повествование о двух героях становится поэтической медитацией на «вечные темы» (жизнь и смерть, парадоксы любви, неумолимость времени).

С этой точки зрения весь рассказ, подобно короткому диалогу о росе, может быть увиден в перспективе цельного лирического высказывания, в одном ряду не только, например, с «Анной Карениной», но и с пушкинским «Пора, мой друг, пора...», «Последней любовью» Тютчева. Рассказ Чехова – это роман, перемолотый на жерновах лирического стихотворения.

Л. Я. Гинзбург так характеризует специфику лирической поэзии:

Проза и стихотворный эпос предлагают иллюзию физического времени и локализованного пространства, в котором размещаются вещи, движутся персонажи, совершаются события. Но в чистой лирической поэзии лирическое событие как бы продолжает бесконечно совершаться в условном бесконечно затянувшемся настоящем. Лирическим же пространством является авторское сознание, сознание поэта. Оно вмещает лирическое событие, и в нем свободно движутся и скрещиваются ряды представлений, в том числе самые непредсказуемые и отдаленные; отвлеченное встречается с конкретным, субъективность с действительностью, прямое значение с символическим [Гинзбург 1982: 26].

<sup>16</sup> О значении образа моря в рассказе см. [Разумова 2001: 411–421].

<sup>17</sup> См. [Разумова 2001: 419].

<sup>18</sup> См. [Тюпа 1989: 51].

<sup>19</sup> Понятие «резонантного» пространства предложено В. Н. Топоровым в статье, рассматривающей проблему «автоинтертекстуальности» на примере творчества Пастернака [Топоров 1998]. В. Б. Катаев применяет это понятие к «Трем сестрам» [Катаев 2002: 123–124].

Чеховский рассказ соединяет два этих мира и способа изображения. Оставаясь прозой, настоящей на реализме XIX века, творчество писателя не отменяет, хотя и существенно переосмысливает характерные для такой прозы представления о герое, сюжете, конфликте. В то же время в своем отношении к слову Чехов заступает на территорию лирической поэзии, предвосхищая в том числе поэзию модернизма с ее поэтикой ассоциаций, пропущенных звеньев и колеблющихся смыслов.

Реальность у Чехова предстает сразу в двух планах. В одном из них – назовем его миметическим – соблюдена иллюзия достоверности, выдержан масштаб, четко обозначены границы: Москва, Ялта, С., море, железная дорога и т. д. В другом – будем называть его поэтическим – изолированные и разнородные элементы, не считаясь с законами жизнеподобия, предстают в тесном и достаточно причудливом (можно сказать, сновидческом) переплетении. Соответственно, одновременно с привычными персонажами появляются те, кого можно было бы назвать лирическими *микротагонидами*, как, например, одинокая свеча или фонарик на барже, которые обретают – пусть только на мгновение – собственное существование и субъектность. Точно так же, наряду с «реальными» событиями, можно разглядеть множество лирических *микрособытий*, обнаруживающих себя через взаимодействие поэтических образов и мотивов. Секрет Чехова – в том, как ему удается сплавлять два этих плана изображения в органическое целое.

Кроме «сопряжения далековатых идей», можно наблюдать обратный процесс – расщепление в значении одного и того же слова (образа, эпитета), его омонимизацию в результате постановки в какой-то новый ряд<sup>20</sup>. Уже говорилось, что сострадание, которое Гуров почувствовал к Анне Сергеевне, к «этой жизни, еще такой теплой и красивой», напоминает – по контрасту – о «красивых, холодных женщинах», чья красота в конце концов вызывала у Гурова ненависть. Таким образом, красота, соединенная с теплом, оказывается антиподом красоты, соединенной с холодом. Но здесь, в свою очередь, подключаются различные коннотации, связанные с оппозицией «тепло – холод» и смягчающие прямолинейность этого противопоставления.

Серый забор с гвоздями, серое солдатское сукно, которым обтянут пол в гостинице, серая от пыли чернильница, дешевое серое – «точно больничное» – одеяло: интенсивность серого вытесняет остальные цвета, краски, сгущается, как неоднократно отмечалось, до символического обобщения<sup>21</sup>. А с другой стороны – «красивые, серые глаза» Анны Сергеевны, «любимое серое платье»: мы видим, как преобразуется «серое» в связке с «красивым» и «любимым». Любимое серое платье и серое – «точно больничное» – одеяло: кажется, что это два разных цвета. Вместе с тем они с необходимостью определяют и окликают друг друга, как два рифмующихся слова, и такую рифму правильнее назвать не тавтологической, а омонимической<sup>22</sup>.

Интересно в связи с этим феноменом «расщепления», как часто в общепризнанном шедевре литературы сталкиваются лбами однокоренные слова. В письме от 3 ноября 1897 года Чехов упрекает Авилу за то, что она допускает «в одной фразе почти рядом “стала” и “перестала”» (П 7: 94). Но как насчет – тоже в одной фразе и почти рядом – «он пристально *поглядел*» и «он пугливо *огляделся*» (10: 131), «*думал* о том, как, в сущности, если *вдуматься*», «на рассвете» и «на этом свете» (10: 134), «утомленная дорогой и *ожиданием*, *поджидала*» (10: 142)? Добавим сюда почти тавтологическое нанизывание синонимов, которое вряд ли может

<sup>20</sup> О переходящей в омонимии полисемии чеховского слова см. [Sadetsky 1997: 233–234]. Об омонимии чеховских «знаков» см. [Степанов 2005: 110–122].

<sup>21</sup> Дональд Рейфилд говорит об «апофеозе серого» в рассказе [Rayfi eld 1999: 211]. См. другие интерпретации семантики этого цвета в [Winner 1984: 617–618; de Sherbinin 2006: 185].

<sup>22</sup> О разнице между тавтологической и омонимической рифмами см. [Лотман 1994: 95–97].

быть объяснено только стремлением к «музыкальности»: «поцелуй их был долгий, длительный» (Там же), «самое сложное и трудное» (10: 143).

Изменяясь, уточняя и разворачивая свои смыслы по ходу повествования, чеховское слово постоянно балансирует на границе между прямым и переносным значениями, житейской конкретностью и символической многозначностью. Например, после упоминания о том, что «няня ненадолго зажигала огонь», фраза «воспоминания разгорались всё сильнее» начинает отсвечивать этим, уже реальным, огнем. Через наложение прямого и переносного словоупотреблений развивается мотив тумана: «Ялта была едва видна сквозь утренний туман» (10: 133), «Анна Сергеевна, казалось ему, покроется в памяти туманом» (10: 136), «раннее утро с туманом на горах» в воспоминаниях Гурова (Там же), «туман повыше люстры» в губернском театре (10: 139).

Можно, кажется, привести пример, где в результате столкновения прямого и переносного значений «обнажается» этот прием: «...под звуки плохого оркестра, дрянных обывательских скрипок...» (Там же). Понятно, что «обывательские» скрипки, да еще вырванные из оркестра, – не просто музыкальные инструменты. Но и «плохой оркестр» в таком соседстве – уже не просто оркестр. Полного разрыва с буквальным значением, однако, не происходит. Скорее в результате такого наложения размывается сама граница между прямым и переносным значениями. Вот почему столь часто у Чехова стертые фразеологизмы обретают буквальный смысл, а прямое словоупотребление наполняется символической многозначностью.

При этом очень важно, что процесс подобной диффузии не может быть предугадан как самими героями, так и читателем. Когда, например, в конце первой главы Гуров начинает «засыпать», у нас нет никаких оснований интерпретировать это иначе, чем простую констатацию факта. Но когда в конце следующей главы – после отъезда Анны Сергеевны – говорится, что «Гуров слушал крик кузнечиков и гудение телеграфных проволок с таким чувством, как будто только что проснулся» (10: 135), очевидно, что теперь это душевное пробуждение после – тоже душевной – спячки. В таком случае и момент погружения героя в сон получает ретроспективно возможность не только буквального, но и отчасти символического прочтения.

«Дайте я погляжу на вас еще... Погляжу еще раз», – говорит Анна Сергеевна Гурову перед отъездом. И можно ли в этот момент предположить, что «такие обычные» слова обретут в следующей главе силу заклинания, волшебного желания, воплотившегося в реальной жизни: «Она по вечерам глядела на него из книжного шкапа, из камина, из угла» (10: 136)?

Стершийся эпитет «бескрылая жизнь» неожиданно наполняется реальным содержанием в свете финального уподобления героев «двум перелетным птицам», которых «поймали и заставили жить в отдельных клетках» (10: 143). Образ «перелетных птиц», во многом итоговый для рассказа, оживляет определение «мимолетная связь» из первой главы («соблазнительная мысль о скорой, мимолетной связи, о романе с неизвестною женщиной»), как бы реализует изначально заложенный в нем, но скрытый от героя смысловой потенциал. Та же «мимолетная связь» по-разному раскрывается, соотносясь, с одной стороны, с «вечным сном, какой ожидает нас», а с другой – с «вечным спасением» из размышлений Гурова в Ореанде. Впрочем, и эта оппозиция (мимолетное – вечное) выявляет скорее не контраст, но взаимопроницаемость противопоставленных элементов.

Напомним в качестве еще одного примера реплику Гурова, обращенную к чиновнику: «Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!» (10: 137). Эпитет «очаровательная» кажется достаточно невыразительным и бесцветным, что оправдано контекстом, в котором он возникает. В контексте целого, однако, то же слово предстает заряженным поэтической энергией и памятью, отсылая к сцене в Ореанде и к моменту возвращения героя в Москву: «успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки» (10: 134), «недавняя поездка и места, в которых он был, утеряли для него всё очарование» (10: 136). Самые простые и очевидные, «избитые», по выражению Набокова, эпитеты («мимолетная связь», «очарова-

тельная женщина», «глубокое сострадание», «новая, прекрасная жизнь») в силу разнонаправленных сцеплений и связей способны предстать в поэтической сложности и первоизданности.

Поэтому такой трудной оказывается однозначная – положительная или отрицательная – маркировка того или иного эпитета, образа. Вспомним убийственную однозначность определений, описывающих скрипки при первом их упоминании. Но чуть ниже этот образ предстает уже в ином освещении: «Оба молчали. Она сидела, он стоял, испуганный ее смущением, не решаясь сесть рядом. Запели настраиваемые скрипки и флейта, стало вдруг страшно, казалось, что из всех лож смотрят» (10: 139). Будто предвосхищая образы поэзии И. Ф. Анненского и раннего В. В. Маяковского, музыкальные инструменты – пусть только в границах одного предложения – приобретают статус лирических протагонистов, а их «пение» может быть слышано как внутренний голос самих героев.

Так же «узкая, мрачная лестница» в провинциальном театре, казалось бы, имеет однозначно негативное значение и выступает как антипод «широкого неба» из сцены в Ореанде. Но именно здесь происходит решительное для героев объяснение, кладущее начало их новой жизни. Здесь – впервые в повествовании – Гуров целует Анну Сергеевну без оглядки на людей. Сцепление негативных эпитетов с «лестницей» дает неожиданный результат. Связанная с оппозицией «верха» и «низа», лестница символизирует и неизбежный разрыв между ними, и шанс на преодоление этого разрыва<sup>23</sup>. Оказывается, «узость» лестницы способна восприниматься и как благодатная, не оставляющая возможности для увливания, в духе «тесных врат и узкого пути», «ведущих в жизнь» (Мф. 7: 14) – «спасенья верный путь и тесные врата», если вспомнить финал пушкинского «Странника». Нужно ли добавлять, что подобная коннотация ни в коем случае не отменяет негативного потенциала «мрачной» лестницы? Скорее, если использовать образ из «Студента» (1894), противоположности оказываются связанными «непрерывною цепью», окликающими и предопределяющими друг друга.

Такое же многообразие возможных параллелей обнаружится при выходе за границы рассказа. Прозрачность росы – удобная метафора бесконечной открытости, емкости и одновременно неуловимости чеховского слова.

Выберем почти наугад:

Когда росой обрызганный душистой  
Румяным вечером иль утра в час златой...

[Лермонтов 1983: 28].

«Таинственная сага», которую лепечет ручей, переключается с «таинственной» деталью (появление ночного сторожа). «Лепетание» ключа погружает мысль лирического субъекта в «какой-то смутный сон», а «однообразный, глухой шум моря» в рассказе Чехова говорит «о сне, какой ожидает нас». Но, пожалуй, главное, что позволяет провести параллель между сценой в Ореанде и стихотворением М. Ю. Лермонтова, – соединение, с одной стороны, универсальности, а с другой – лирической субъективности и сиюминутности постижения мира. «Верх» и «низ», весь «этот свет» (море, горы, облака, широкое небо) сходятся в кругозоре Гурова так же естественно, как соединяются в его мыслях «высшие цели бытия» и «свое человеческое достоинство», а в стихотворении Лермонтова – счастье «на земле» и Бог «в небесах».

Откроем на статье «роса» словарь В. И. Даля – кажется, что и здесь в приведенных пословицах можно при желании отыскать разнонаправленные параллели к судьбе героев: «Росою, да через серебро умыться, бела будешь» (мотив очищения, возрождения к новой жизни, «белое» устойчиво ассоциируется с героиней), «Слезы роса: взойдет солнце и обсушит» (Анна Сер-

<sup>23</sup> Мотив лестницы показан как центральный для понимания рассказа в [de Sherbinin 2006].

геевна плачет, но «еще немного, и решение будет найдено...»), «Без росы и трава не растет» (без слез, без страданий не может быть жизни, счастья), «Покуда солнце взойдет – роса глаза выест» (слишком долго приходится ждать новой жизни; намек на медлительность героя, а может, на то, что настоящая любовь пришла слишком поздно, а может быть, на слепоту в отношении собственных чувств, будущего и т. д.). Любитель психоаналитического подхода, вероятно, отметит эротическую символику «росы на траве».

Впрочем, устав от подобных разысканий, можно предположить, что трава у Чехова – это просто трава, а роса – это просто роса, не претендующая быть ничем другим, кроме достоверной и одновременно поэтической детали в изображении наступающего утра. Деталь, кстати говоря, не только уместная, но – в своей конкретности, заземленности – просто необходимая, по законам чеховского мира, на фоне только что описанной «сказочной обстановки» и несколько абстрактной философской медитации о «полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас».

Множественность прочтений, ни одно из которых не может считаться единственным и бесспорным, коренится в природе чеховского слова. Слово у Чехова колеблется между прямым и переносным значениями. Укорененное в своем контексте, оно остается мобильным и несвязанным, как бы кочующим по тексту, порождая при этом новые смыслы, непредсказуемые ассоциации и аллюзии. В каждой точке повествования чеховское слово (образ, мотив) оказывается на перекрестке смыслов, в положении промежуточности, откуда – для читателя, интерпретатора – открывается возможность путей в разных, иногда противоположных направлениях. Время, прошедшее после написания рассказа, только увеличило количество этих направлений, не отняв у чеховской «росы на траве» ее свежести и не исчерпав ее тайны.

В споре с Чеховым Бунин был прав: «Поэзия живет долго, и чем дальше, тем сильнее».

## Приближаясь к дому: «Пустой случай»

Правомерный вопрос: насколько тенденции, обнаруженные выше, характерны для творчества Чехова в целом? «Дама с собачкой» – общепризнанный шедевр, и сцена в Ореанде имеет заслуженную репутацию одной из самых поэтичных. Проявляет ли чеховское слово те же свойства в менее значительных произведениях?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к рассказу «Пустой случай» (1886), не избалованному вниманием критики и читателей. Выбранный для анализа фрагмент не содержит особо запоминающихся образов и не отличается ощутимой «музыкальностью». Иначе говоря, поэтическая трансформация слова если и присутствует здесь, то не является очевидной.

Кроме того, для чистоты эксперимента условимся ограничить себя тем, что я буду называть близким, или малым, контекстом нескольких абзацев, рассматриваемых в основном отдельно от рассказа в целом (вот почему и сам фрагмент должен быть более развернутым, чем в случае «Дамы с собачкой»). В этом и состоит наша задача: выбрать «обыкновенный» фрагмент из «обыкновенного» рассказа и проследить, как действует в нем чеховское слово.

«Пустой случай» – повествование в первом лице. В приведенном фрагменте рассказчик посещает дом богатой помещицы Надежды Львовны Кандуриной, чтобы испросить разрешения на охоту в ее лесу:

От ворот к дому нужно было идти рощей по длинной, ровной, как линейка, дороге, усаженной по обе стороны густой стриженной сиренью. Дом представлял из себя нечто тяжелое, безвкусное, похожее фасадом на театр. Он неуклюже высился из массы зелени и резал глаза, как большой булыжник, брошенный на бархатную траву. У парадного входа встретил меня тучный старик-лакей в зеленом фраке и больших серебряных очках; без всякого доклада, а только брезгливо оглядев мою запыленную фигуру, он проводил меня в покои. Когда я шел вверх по мягкой лестнице, то почему-то сильно пахло каучуком, наверху же в передней меня охватила атмосфера, присущая только архивам, барским хоромам и купеческим домам: кажется, что пахнет чем-то давно прошедшим, что когда-то жило и умерло, оставив в комнатах свою душу. От передней до гостиной я прошел комнаты три-четыре. Помнятся мне ярко-желтые, блестящие полы, люстры, окутанные в марлю, узкие полосатые ковры, которые тянулись не прямо от двери до двери, как обыкновенно, а вдоль стен, так что мне, не рискнувшему касаться своими грубыми болотными сапогами яркого пола, в каждой комнате приходилось описывать четырехугольник. В гостиной, где оставил меня лакей, стояла окутанная сумерками старинная дедовская мебель в белых чехлах. Глядела она сурово, по-стариковски, и, словно из уважения к ее покою, не слышно было ни одного звука.

Даже часы молчали... Княжна Тараканова, казалось, уснула в золотой раме, а вода и крысы замерли по воле волшебства. Дневной свет, боясь нарушить общий покой, едва пробивался сквозь спущенные шторы и бледными, дремлющими полосами ложился на мягкие ковры.

Прошло три минуты, и в гостиную бесшумно вошла большая старуха в черном и с повязанной щекой. Она поклонилась мне и подняла шторы. Тотчас же, охваченные ярким светом, ожили на картине крысы и вода, проснулась Тараканова, зажмурились мрачные старики-кресла.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.