



## Галерея Золтан ХАЙНАДИ

Золтан ХАЙНАДИ (1944) — доктор филологических наук (DSc), заведующий кафедрой славистики Университета в Дебрецене (Венгрия).

### Русская Психея. Чехов «Душечка»

**Эросом мы называем желание и поиск полноты.**  
(Платон. «Пиршество»)

Афродита поручила своему сыну, Эросу, чтобы тот воспламенил в Психее любовь к самому убогому из убогих мужчин на свете, однако красота девушки покорила самого Эроса. Полнейшую разработку эта тема нашла в романе римского писателя Апулея «Метаморфозы». Аллегория пути Души, ведомой любовью, имела большое влияние на искусство классицизма, барокко и рококо. Лафонтен в рассказе «Любовь Психеи и Купидона» пародирует греческий миф: женская душа развлекает публику своим насмешливым сценическим воплощением. Историю Амура и Психеи английские поэты XIX века использовали для формулировки собственных идеалов: «Ода Психее» Китса, «Земной рай» У.Морриса, «Эрос и Психея», «Завет красоты» Р.Бриджеса. В XX веке роман писателя ирландского происхождения С.Льюиса «Пока мы имеем лицо, вновь

рассказанный миф» и цикл стихов «Психея» венгерского поэта Шандора Вёрёша (а также снятый на этой основе фильм Габора Боди) явились творческой переработкой и модернизацией часто встречающегося в мировой литературе топоса.

Первым среди русских писателей этой античной любовной историей был вдохновлён Ипполит Богданович, создавший в 1783 году стихотворную сказку «Душенька». Богданович не вдавался чересчур в глубину античной мифологемы: согласно вкусам императрицы Екатерины Великой, были переданы только шаловливые эротические сцены. В последний период своего творчества Чехов создаёт рассказ «Душечка» (1899), причисляемый Толстым и Буниным к ряду наилучших. Переводчики изрядно попотели над передачей названия рассказа. «The Darling» Девида Магаршака на сегодняшний день безнадежно устарел, и к тому же коннотирует<sup>1</sup> с названием корма для собак. Edouard Parayre просто-напросто транскрибировал заглавие чеховского рассказа согласно нормам французского языка — *Douchechtcka*. Существуют два венгерских перевода, ни один из которых не передаёт полисемию<sup>2</sup> оригинального названия и вдобавок наделяет его другими оттенками значения: *Aranyos* [Золотая — *Lanyi Sarolta*], *Tunderi* [Фея — *Goretity Jozsef*]. Наиболее успешной со многих точек зрения была попытка перевода на немецкий Йоханесса фон Гюнтера *Seelchen*, о чём и будет сказано в настоящем исследовании. Общеизвестно, какое значение придавал Чехов заглавиям<sup>3</sup>. Он отказался от метерлинковской символики настроения и противопоставлял ей символику характеров, задача которой заключалась в том, чтобы объяснить аллегорический подтекст, густо пронизывающий действие. Название «Душечка» наиболее глубоко передаёт манеру душевного поведения героини, которое просвечивает во всех её поступках, придаёт особое обаяние всему тому, что она говорит и делает, и пленяет всех, кто оказывается рядом с ней. Обворожительность и грация женской души концентрируется в этом снабжённом уменьшительным суффиксом ласкательном имени, воздействие которого на нас гораздо сильнее, нежели любого имени собственного. Исследователи правомерно проводят параллель с её архетипом Психеей, считая Душечку её приземлённым небесным двойником, соответствующим более низкому уровню (Poggioli 1957, Winner 1966, Jackson 1967). Интертекстуальный анализ развеивает все сомнения относительно этой связи.

Душечка по-гречески *Psyche*, по латыни *anima* — субстанция души: первобытный спиритуальный символ, принцип женственности (*душа* в русском языке женского рода, *дух* — мужского). Другое значение слова *psyche* — бабочка, поэтому в греческом фольклоре душа изображена в виде бабочки. Любовь является одним из самых основополагающих принципов человеческого существования, в то же время душа привязана к смертному существованию бабочки. Однако у человека архаических времён имелся более абстрактный геометрический символ для изображения души, а именно *яйцо* или *шар* (*круг*,

<sup>1</sup> соотносится

<sup>2</sup> многозначность

<sup>3</sup> Например, он не согласился с предложением редактора заменить название «Попрыгунья» на «Великий человек». Он опротестовал это в письме и настаивал на первоначальном заглавии.

кольцо), которые символизировали полноту, изначальное единство, господствующее во вселенной равновесие. Космическое первобытное яйцо является неделимым единством, несущим в себе зародыш всего существующего<sup>4</sup>. Ещё Платон описывал душу как шар, как самую совершенную форму пространства. Персонифицированный вариант мы получаем в легенде об *андрогинах* (мужчина и женщина в одном лице), повествующей об идеальном человеке. Шарообразные, неотделимые друг от друга существа Зевс — по причине их высокомерия по отношению к богам — в наказание разделил на две половины: из одного стало два, и теперь половины вечно ищут принадлежащую им другую часть. Согласно притче Платона, человеческие души стремятся соединиться с другими душами, от которых были оторваны в ходе инкарнации. Душа хочет вновь обрести прежнее счастье путём воссоединения со своей второй половиной. По платоновскому *анамнезису* человеческое тело “помнит” о единстве с незапамятных времён, когда два было ещё одним. Любовь объединяет вновь то, что из-за половой поляризации разделено и ущербно. Онтологически любовь может вернуть к Эросу, соединяющему людей друг с другом: “желание и поиск полноты мы называем Эросом”. Соловьёв метко заметил: “...Разделение между мужеским и женским элементом человеческого существа есть уже состояние дезинтеграции и начало смерти <...> Бессмертным может быть только цельный человек”.

“Душечка — это не тип, а целый «вид», — писал Немирович-Данченко автору, — с именем коннотируется и её фамилия *Племянникова*” (Чехов — 1974–1983; Письма 10/409). Это верно, она — *genus*, имеющий разнообразные виды (*species*). Эта фигура матери и анимы в равной степени воплощают в себе “Россию-мать”, определяющую русскую национальную идентичность и выступающую в главной роли в эстетике символистов “вечную женственность” и земную разновидность Софии: *теллурическую* мать-землю. Начальным *лабиальным* “О” имени героини Чехов подчёркивает женственно округлые, овальные черты Оленьки (Ольги, Оли), что одинаково подтверждается внешней и внутренней характеристикой: “тихая, добродушная, с кротким, мягким взглядом, очень здоровая, полные розовые щёки, мягкая белая шея с тёмной родинкой, добрая наивная улыбка” и так далее. Разнообразные формообразования шара (*круг, зонтик, мандала*<sup>5</sup>) означают совершенное равновесие. Таким архетипическим мотивом в «Трёх годах» является потёртый шёлковый зонтик Юлии Сергеевны, под которым влюблённый Лаптев просидел всю ночь и пережил глубокое чувство *мандалы*: “Зонтик был шёлковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была простой, белой кости, дешёвая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем”. Зонтик является солярным знаком: символизирует солнце, небесный свод или корону космического древа жизни. Он как бы подсказывает, что под ним человек найдёт прибежище, обретение смысла жизни, найдёт совершенное счастье. Человек чувствует, что символ круга-шара врачует душевный раскол, причинённый апокалиптической эпохой: сохраняет душевное равновесие, если оно однажды наступит, или возобновляет его, если вдруг оно потеряно. Потому-то и был изображён Толстым в «Войне и мире» Платон (!) Каратаев таким уравновешенным и округлым, словно совершенный шар Эмпедокла, для которого даже смерть не является трагедией, а только капля из водяного шара разлилась. Размягчённость и округлость — русские черты (ср. статью Бердяева «О “вечно-бабьем” в русской душе»). Одну из типичнейших русских национальных черт Гончаров видел в Обломове. О том же свидетельствует и семантическое объяснение (*обло = уёмистый, круглый*). Мужская угловатость Штольца, беспокойная его активность резко отличаются от феминистической размягчённости Обломова, его природы домоседа. *Андрогинность* Обломова проявляется и в том, что сам по себе он совершенно счастлив, у него нет потребности ни в дружбе, ни в любви, ни в работе. Он не делает ничего “лишнего”. Отказывается даже от карьеры, полагая, что человек только тогда сможет зажечь полной жизнью, если оставит работу, расщепляющую его личность. Он не ломает, не крошит себя, сохраняет свою цельность и интегральность (*entite и integrite*). Избегает растекания, беспричинной траты энергии, любых форм чувственных бурь, угрожающих нарушить состояние равновесия. Тишина и кротость сильнее любой бури, потому что являются состоянием равновесия. Однако шарообразность символизирует не только полноту жизни, но и закрытость (замкнутость, запертость), не могущую переступить себя душу (Оленька, Обломов, Каратаев и другие).

<sup>4</sup> “О вылуплении крылатого Эроса из яйца воспевают «Птицы» Аристофана. И этот вариант выражает гораздо больше и глубже, нежели те, в которых говорится о человекоподобном мальчике. Именно так крылатый божественный образ Эроса указывает на дочеловеческое, лишённое дифференциальности(разделенности) состояние — двуполость” (Kerenyi. 2003, 366).

<sup>5</sup> Мандала (санскр. «круг», «диск») - сакральный символ, используемый при медитациях буддизме, ритуальный предмет.

Слово *душа* с его своеобразной спецификой — наиболее часто встречающееся в словаре русской аналитической литературы XIX века. Под словом *душа* русские писатели подразумевали разное, но все были согласны в том, что она является той точкой опоры, на которой строится личность человека. Чеховский метод изображения души отличается от того, как это делали его великие предшественники: от “диалектики души” Толстого *в процессе её развития*, от показа *окончательного результата* душевных процессов у Тургенева, даже от акцентирования Достоевским внимания на раскрытии *подсознательного*. Чехов не согласен с методом психологического изображения писателей-натуралистов и декадентов *fin de siecle, fin d'un Millenaire*, которые редуцировали Эроса до секса, а топос *das Ewig-Weibliche* сублимировали с Софией. Они углубляли то, от чего можно было бы воздержаться, и элиминировали<sup>6</sup> то, что требовало углубления. Существенная информация и невыявляемые межтекстовые связи у Чехова выражаются *имплицитно*, часто с помощью эссенциального символа. Вместо нравственного обоснования выступает психологический символ. Человеческая судьба и глубина характера сгущаются в кажущиеся незначительными детали. В серости будней обыкновенного человека писатель был способен уловить внезапно освещающий суть чрезвычайно значимый момент, когда в несущественности бытия вдруг проблескивает суть. Его герои показаны беспристрастно, лишены нравственного осуждения, но всегда находилось слово, жест или деталь, которые вскрывали бы сущность их личностей. Однако современники не обратили внимания на эту психологическую глубину, потому что Чехов спрятал её под поверхность.

Критики недоумевали, почему Чехов выбрал простоватую Душечку, в то время как в мировой литературе уже были такие прекрасные женские типы, как Изольда, Беатриче, Джульетта, а в русской — Татьяна, Лиза, Наташа, Настасья Филипповна. Не говоря уже о символистах и Соловьёве, по мнению которого весь процесс истории и мира не что иное, как процесс осуществления и воплощения Вечной Женственности в бесконечном разнообразии форм и степеней. Погрязшую в материальности душу, биологическую плодовитость первой репрезентировала Ева. На втором этапе появляется романтико-эстетический уровень фаустовской Елены, но всё ещё с сексуальными аттитюдами. Третий уровень представлен Девой Марией, поднимающей любовь (Эрос) до экстатической высоты спиритуальной восторженности. Четвёртый тип, превосходящую сакральное непорочное зачатие Мудрость, символизирует София, лишённая всякой сексуальности в христианско-гностической догме и представляющая высочайший женский принцип, который выражается в возвышающем к Богу желании, в небесном влечении души, в *асцендентной* её направленности.



Русская литература изобилует позитивными женскими образами, которые часто выступают пробным камнем для мужских характеров, своеобразным зеркалом, в котором можно увидеть мужские негативные особенности, не имеющие, однако, самостоятельного значения. Женщины появляются в мужском “венце вокруг Луны” в качестве *сателлита* или *контрапункта*. Эти истории на самом деле говорят нам о мнении, сложившемся у мужчины о женщине. Однако рассказ Чехова фактически повествует о судьбе женщины, о назначении женского существования. Воплощение мифа русской

<sup>6</sup> изъяли

женщины он видит в природе *sancta simplicitate* Душечки. Смысл любви представляется ей в отказе от эгоизма и изолированности, поскольку любовь переносит центр личности на другого человека. Автора не очень привлекал тёмный аспект *anima*, архетипическая разновидность олицетворённого фатума женщины, угрожающего чувственности (*femme fatale*), чему имеется немало примеров в мировой литературе: сирены, русалки, Лорелея, Царица Ночи, Настасья Филипповна и так далее<sup>7</sup>. Чехова не устраивали идеализированные женские типы Тургенева, которые являлись не только вдохновительницами мужчин, но одновременно и их судьями. О женских образах поэта любви и красоты сказано следующее: “...Все женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена — это не русские девицы, а какие-то пифии, вещающие, избыточные претензиями не по чину” (Эренбург 1960). Для Чехова “вечная женственность” уже не является спасительницей мужчины, как то было в произведениях поэтов, отражающих романтические реминисценции, в которых трагический конфликт в конце концов находит своё разрешение в любви, как в «Фаусте»: “Всё быстротечное — // Символ, сравненье. // Цель бесконечная // Здесь достижение. // Здесь — заповеданность // Истины всей. // Вечная женственность // Тянет нас к ней” (перевод Б.Пастернака).

Взгляд Чехова остановился на Душечке потому, что он видел, как его эпоха погружается во всё увеличивающийся ценностный вакуум, в котором человек лишается души и превращается в безликого манекена. Утрата ценностей в доведённом до автоматизма обществе происходит вместе с упадком любви. Бездушным, подобным роботам-креатурам противопоставляется апология<sup>8</sup> деятельной любви, как ответ на вопрос человеческого бытия. Такая любовь побуждает человека вновь обрести душу. Сущность любви Душечка видит не в том, что её любят: любовь надо давать, а не получать. Чехов возвращается к традиционному толкованию понятия вечной женственности, которое наделяет его героиню супружеской, материнской ролью, делает их хранительницами домашнего очага. Атрибутами этого являются нежность, сердечное тепло, чувствительность, способность к сопереживанию чувствам и мыслям другого человека, ощущению себя на его месте. Писатель тонко анализирует проблему связи женского и мужского сознания, заставляя ощутить, что мужское сознание склонно к хищнической агрессии, в то время как женское сознание хоть и пассивно, подчинено мужскому и менее рационально, но гораздо богаче относительно чувств и эмоций. Души мужских персонажей рассказа отягощены мыслями и заботами насущного, душа же Оленьки, напротив, обнажена до окончательной её сути. В интересах наиболее контрастного воздействия, согласно законам контрапункта, характеры упрощены и сжаты. Рассказ мог бы иметь подзаголовок «Жизнь в любви» или «Любовь в жизни». Любовь делает героиню способной перерастить саму себя, превратиться в архетип: “Она постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого. Раньше она любила своего папашу <...> любила свою тётю <...> а ещё раньше, когда училась в прогимназии, любила своего учителя французского языка”. Важен не предмет любви, суть заключается в том, чтобы сердце всегда принадлежало и было обращено к кому-то. Сначала девушка вышла замуж за художавого, желтолицего Кукина, антрепренёра и содержателя невзрачного увеселительного сада. Она сидела в окошке кассы, продавала билеты и повторяла про себя мысли мужа о том, что важнейшим делом на свете является театр, но публике нужно только низкопробное зрелище, балаган и так далее. Фамилия Кукина звучит комично (кукиш — фи́га с маслом), как комична и его болезнь, и телеграмма о смерти. Вместо слова *похороны* в ней написано *хохороны*, что ассоциируется с глаголом *хохотать*. Не менее смешны фамилия и характер второго мужа Душечки — Пустовалова, управляющего лесным складом, который “походил больше на помещика, чем на торговца”. Такими же являются ворчливый ветеринар и его сын, гимназист в большом картузе, “но не смешна, а свята, удивительна душа «Душечки» с своей способностью отдаваться всем существом своим тому, кого она любит <...> но любовь не менее свята, будет ли её предметом Кукин, или Спиноза, Паскаль, Шиллер, и будут ли предметы её сменяться так же быстро, как у «Душечки», или предмет будет один во всю жизнь”, — писал Толстой и продолжил свою мысль следующим образом: “Это самое случилось с настоящим поэтом-художником Чеховым, когда он писал этот прелестный рассказ «Душечка» <...> Он, как Валаам, намеревался проклясть, но бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил и невольно одел таким чудным светом это милое существо <...> Рассказ этот оттого такой прекрасный, что он вышел бессознательно” (Толстой. 1978–1985; т.15 с.316–318).

<sup>7</sup> Видоизменённый, упрощённый вариант этого мы встречаем в «Попрыгунье», где женщина думает о своём муже как о слабовольном и бездарном типе, не соответствующем романтическому и желанному ей образу ослепительного рыцаря. Только позднее, после смерти мужа, она догадается, что её муж представлял истинную ценность.

<sup>8</sup> поддержка

Толстой обратил внимание на противоречивость и сдвоенность (*ироническое превозношение*) позиции повествователя, хотя и предвзято относился к героине Чехова. Он подчеркнул скорее величавые, нежели смешные черты Душечки. В отличие от однозначных референций<sup>9</sup> ранних произведений, в зрелую эпоху творчества для Чехова была характерна эта двузначность, *диффузионная* многозначность. Он хотел сказать *нет*, а выразилось это в *да*. Он знал, как можно возвысить то, что стремился опозорить. Напряжение (*дискрепанция*) возникает из того, что он предпринимает попытку преодоления этого дуализма, попытку синтеза далеко стоящих друг от друга противоположностей. Это не злой сарказм разума, а полная любви ирония сердца, пробуждающая у читателя сочувствие. Эту особенность некоторые исследователи творчества Чехова называют “внутренней иронией” (Полоцкая. 1969, 441), другие — “насыщенностью противительной интонацией” (Чичерин. 1968, 316). Двойственность заключается в расхождении между внешней интонацией и внутренним, скрытым содержанием слова. Акценты сделаны в таких местах, в каких вовсе не ожидаются.

Оленька на самом деле самоотверженно любит тех мужчин, которых случайно послала ей судьба, но ирония повествователя проявляется через *автоматическую повторяемость* этой любви. Потому что мы думаем, что любовь стабильна и *константна*, не подвержена влиянию времени, вечное чувство и не может постоянно менять свой предмет. Избыток ценности здесь сопровождается определённым её дефицитом. Выражаясь сегодняшней терминологией, мы бы сказали, что её эмоциональный уровень (EQ = emotional quotiens) очень высок, а частное интеллигентности (IQ) — низкое. Жизнь Душечки управляет не разум, а чувства, или, пользуясь излюбленным выражением Толстого, — не “ум ума”, а “ум сердца”. У чувств, как и у рассудка, имеется своя логика, грамматика, лексика. Душечка в такой мере отождествляет себя с любимыми существами, что перенимает не только образ их мышления, но и то, какими словами это выражается. Она влюбляется не только в мужчин, но и в их профессии. Ощущение любви означает для неё растворение собственной личности в лице любимого, отказ от своей манеры разговаривать. Её мысли сначала витают вокруг *театра, репетиций, игры музыкантов и критики*. Став женой управляющего лесным складом, она уже бранит театр как бесполезное времяпрепровождение. Теперь её интересы переносятся на *балки, кругляк, тёс, шелевку, безымянку, решётник, лафет, горбыль*. Позднее, сожительствуя с полковым ветеринаром, она говорит о *чуме на рогатом скоте, о жемчужной болезни, о городских бойнях*. И в конце концов, когда берёт на себя заботы по воспитанию сына ветеринара, её речи ограничиваются тем, что “теперь детям трудно учиться в гимназии, но что всё-таки классическое образование лучше реального”. Душечка не имеет своей лексики, “а главное, что хуже всего, у неё уже не было никаких мнений”. Ирония повествователя проявляется в том, что наряду с внешней стороной вещей и явлений показывается и их изнанка: у Оленьки нет своей жизни, она полностью отдаёт саму себя и свою душу жизни другого. Она подавляет в себе желание, чтобы удовлетворять требованиям других. Не обладая самостоятельным статусом субъекта, она — по причине этого — была лишена и свойственной только ей манеры говорить, что равноценно сдаче собственного бытия.

Ни от кого из мужчин Душечка не родила. Высшая степень синтеза противоположности полюсов мужчины и женщины не была достигнута появлением третьей личности — общего ребёнка. Чехов лишил её материнства, истинной материнской любви, направленной исключительно на собственного ребёнка. Возможное объяснение этого находим у Соловьёва, который оправдывает только ту разновидность любви, которая направлена не на зарождение ребёнка: “Ромео и Джулиетта, как большинство страстных любовников, умерли, не породив никого <...> Верное поэтическое чутьё действительности заставило Овидия и Гоголя лишиться потомства Филимона и Бавкиду, Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну” (1990, 141–142). В статьях «О смысле любви» и «Жизненная драма Платона» Соловьёв своеобразным образом заново растолковывает слова Диотимы, когда пишет, что целью Эроса является не создание третьей личности, а идеального партнёра, которого действительно можно было бы любить<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> от ранних произведений, в которых можно было обнаружить связи с прототипами

<sup>10</sup> Соловьёв антропологизирует телеологический принцип творения следующим образом: “Подражая Богу-Творцу, человек должен творить и созидать своё женское дополнение” (1991, 178). Человек может отменить закон смерти только через любовь. Любящие должны совместным условием создать совершенного андрогина. По мнению Соловьёва, метафизика любви и искусства происходит от одного корня, что красноречиво доказывают подвиги Пигмалиона, Персея и Орфея, которые также создали свои женские половины (аніта), высвободив их из плена небытия («Три подвига»). Вероятно, Чехов был знаком с софиологическими взглядами Соловьёва. Об этом свидетельствует то, что действие рассказа «О любви», в котором говорится о магии любви как прикосновении безмолвного (молчальника), происходит в деревне *Софьино*.

Смена парадигм намечается в русской литературе второй половины XIX века, когда традиционный идеал семьи сменяется идеалом *нового человека*, для которого Эрос является средством духовного возрождения, а не деторождения. Достаточно посмотреть на нового типа асексуальных героев Чернышевского, Достоевского, Чехова, вспомнить проекты виртуального и действительного воскрешения мёртвых (Гоголь, Николай Фёдоров), которые призывают к тому, чтобы человек отказался от инстинкта продолжения рода во имя более высокой идеи и обратил бы сексуальную энергию в энергию спиритуальную. Во всём этом ощущается влияние Просвещения, согласно философии которого *l'ame n'a pas de sexe* (у души нет полового признака). Даже Толстой, пророк созидательного зарождения, к концу своей жизни отверг чувственно-земную любовь ради самоусовершенствования и благодетельной любви: “Влечение души есть: добро ближним. Влечение плоти есть: добро личное. В таинственной связи души и тела заключается разгадка противоречащих стремлений” (1928–1959/46, 140). Однако ребёнок необходим для инстинктивной природы женщины, даже если он не свой, но которого она может любить так, словно родного. Ребёнок является символом истинных ценностей и переживаний. Поэтому-то и появляется в конце рассказа мотив оставленного родителями “сироты”, но в то же время облащенного ребёнка. Его образ напоминает ребёнка-бога Эроса, сопровождающего Психею. Скрытая аллюзия намекает на их взаимозависимость с незапамятных времен. Эрос — кроме страстной любви — означает и лишённую чувственности безоговорочную любовь.

В первой половине рассказа показано одно его лицо, в конце — другое. В этой части ирония Чехова полностью испарится, перейдёт в апологию. Маленький, полный, с ясными голубыми глазами и ямочками на щеках Саша пробуждает в Душечке материнское мышление и ощущение деятельной любви. Она чувствует, что снова обрела смысл и цель жизни в самоотверженной любви к ближнему<sup>11</sup>, доступной только душам высшего порядка. “Ах, как она его любит! Из её прежних привязанностей ни одна не была такою глубокой, никогда ещё раньше её душа не покорялась так беззаветно, бескорыстно и с такой отрадой, как теперь, когда в ней всё более и более разгоралось материнское чувство. За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто же его знает — почему?”. Любовь — душа мира (*anima mundi*). В сущности это тот *принцип единства*, на котором стоит мир, истинная суть всего сущего: то, что творит и поддерживает жизнь, напрочь снимает оковы *сингулярности*, клином вбитые между вещами и людьми. (*Nota bene*: Душечка называет мальчика “голубчиком”, а голубь в христианской иконографии — воплощение Святого Духа.) Одновременно с мальчиком появляется в рассказе и чёрная кошка по кличке Брыска, которая, однако, является не эротическим символом, а знаком благословения, защиты и материнства. “Когда она у вас оценится, то, пожалуйста, подарите нам одного котёночка”. Не случайно и то, что во время подготовки к урокам они читают об *острове*, окружённом со всех сторон морской водой. “К праобразу ребёнка-Бога органически относится бескрайняя вода, как утроба матери, её чрево” (Кегелу. 2003, 362). *Остров* является сложным символом: с одной стороны, это гарантированное прибежище (остров счастливых), с другой — символ изолированности и одиночества (проклятый, голый остров): “— Островом называется часть суши... — повторила она, и это было её первое мнение, которое она высказала с уверенностью после стольких лет молчания и пустоты в мыслях. И она уже имела свои мнения...”. Душечка — это Эхо, потерявшая собственную речь и могущая лишь повторять окончания услышанных ею слов. На примере судьбы Душечки Чехов как бы показывает нам вневременную нравственную притчу. Начиная со времени девичества, в произведении с явным сочувствием показан путь героини, проходящий через два замужества и гражданский брак, вплоть до полного овдовения и старости. В её судьбе отражается не только полнота жизни, но и безнадёжность женщины и мужчины найти свою истинную половину, их трагическая обособленность, причина которых кроется в общности структуры их бытия, независимо от пола. Её глубочайший смысл мы сможем понять, только если будем способны, вскрыв в глубине структуры конкретного текста мотивационную систему архетипических мифологем *Психея, шар, бабочка, кошка, ребёнок, остров, Эхо* и тому подобное, свести их к праформам и прамифам, которые универсализируют для воспринимающего читателя воссоединяющую власть прелести женской души и

---

<sup>11</sup> В заключительной мысли «Рассказа неизвестного человека» герой говорит о таком идолопоклонническом чувстве, которое испытывает по отношению к чужой дочери умершей любимой женщины: “Слушайте меня. Я испытал на своём веку много, так много, что теперь при воспоминании голова кружится, и я теперь крепко понял мозгом, своей изболевшей душой, что назначение человека или ни в чём, или только в одном — в самоотверженной любви к ближнему. Вот куда мы должны идти и в чём наше назначение! Вот моя вера!” (Чехов. 1974–1983, 8/207).



любви. Архетипические символы сплавляют воедино однократность и временность рассказа с давним прошлым и вечностью жизни.

Рассказ Чехова может быть воспринят как перевернутая, *инвертальная модель* мифологемы Психеи: женская душа (*anima*) пассивно ждёт *animus*-а, и если та появляется, соединяется с нею, достигая тем самым состояния совершенства. В пассивном ожидании Оленька извне надеется на то, что сделает её счастливой.

Если вокруг неё нет жизни, её внутренний мир опустошается, пропадает интерес к жизни. Ею внезапно овладевает чувство одиночества, заброшенности и потери. Внешняя изолированность сменяется внутренней пустотой. Всё усиливающееся одиночество, потеря любимых предметов и вещей, наступающая старость всё более гнетут её. Её чувственные реакции и духовный мир находятся в тесной связи с событиями внешнего мира. Сюжет рассказа играет второстепенную роль и подчинён анализу души героини. Окружающая её атмосфера и отдельные изолированные явления оказываются более важными, нежели само действие. Чехов не чувствует склонности к орнаментированию и декорации жизни, его повествователь творит “богатый чувствами сюжет” таким образом, что пользуется в основном “средствами вне чувств” (Елена Тагер). Для его произведений, созданных после 1895 года, характерно то, что в них возвращается “скрытое” оценивающее поведение повествователя в отличие от произведений второго периода, в которых доминирует точка зрения героя. В последний период творчества писатель делает попытку объединить точку зрения повествователя и героя изображением душевного мира последнего. Его произведения носят полисемический характер: на смену устроенного на универсальных нравственных нормах мира приходит мир, основанный на многозначности, что даёт возможность истолковывать внутреннее содержание по-разному. В этом заключается “адогматическая модель” чеховского мира (Чудаков. 1971, 160). Многие читатели видели в рассказе Чехова чрезмерное восхваление женской души, за исключением феминистов, критикующих писателя за консервативный взгляд на женщину, ограничивающий круг её интересов исключительно ролью охраны семейного очага. Они подвергли сомнению даже её психологическую достоверность, на что Чехов ответил словами Толстого: “Можно выдумать всё, что угодно, но нельзя выдумывать психологию” (Чехов. 1912–1916, т. 5 с.482).

Стройная структура композиции даёт возможность одновременного изображения множества действительностей: бренность и вечность, несовершенство и безупречность, комическая смехотворность и возвышенная величавость. Воспринимающее сознание колеблется между этими чувственными и ценностными пластами: между характером и судьбой, случайным и необходимым, интимной и общественной сферами. *Конгруэнтность* истинного и сотворённого миров вовсе не случайна, поскольку именно такой подход повествователя способен связать случайность и целостность, сумбурную хаотичность и космическую устроенность человеческого бытия, в которых разрешается противоречие между частным и универсальным, эстетикой и этикой, знаком и значением.