



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-4-575-587

УДК 821.161.1

«ДОМ С МЕЗОНИНОМ»: ИМПРЕССИОНИЗМ В РАССКАЗЕ ХУДОЖНИКА И В ПОВЕСТИ ЧЕХОВА

Т.В. Коренькова, А.В. Игнатенко

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 10/2, Москва, Россия, 117198

В контексте дискуссионной темы «А.П. Чехов и импрессионизм» авторы анализируют поэтические особенности повести «Дом с мезонином (Рассказ художника)», в которой главным героем и повествователем является художник-импрессионист. Рассматриваются черты поэтики Чехова и импрессионизма (сюжетостроение, хронотоп, психологизм).

Впервые прослеживаются возможные связи творчества писателя с исследованиями основателя экспериментальной психологии Г. Эббингауза.

Обосновывается гипотеза: сходство экспрессивных средств у Чехова и импрессионистов определяется общим источником — духовной ситуацией и достижениями медицины и научно-технической революции конца XIX в., в том числе открытиями в области психологии цветовосприятия, психологии памяти и др. Живописцы-импрессионисты как яркие психологические типы *Fin de siècle* стали объектом изображения и художественного исследования. Писатель рассматривал импрессионизм как проявление модернизма в искусстве, учитывал его достижения и художественные открытия, но как художник-философ на уровне дальнейшей рационализации картины мира шел своим самобытным путем.

Ключевые слова: А.П. Чехов, импрессионизм, «Дом с мезонином», хронотоп, персонажи Чехова, интермедальность, Герман Эббингауз, Чехов и наука

В этом году можно было бы отметить 125-летие дискуссии «Чехов и импрессионизм». В 1892 г. в публичной лекции Д.С. Мережковский мимоходом высказал мысль, что «по стопам Тургенева, по пути импрессионизма пошел, будто бы, Антон Чехов» [11. Т. 5. С. 431]. К концу 1890-х взгляд на Чехова как на литературного импрессиониста получил известное распространение среди критиков и читателей. Тесные личные связи Чехова с импрессионистами И.И. Левитаном, К.А. Коровиным и В.А. Серовым, внешняя близость художественных приемов и творческих манер, казалось, подкрепляли это мнение.

С начала XX в. отправной точкой в рассуждениях отечественных и особенно зарубежных чеховедов и переводчиков стала фраза Л. Толстого, получившая известность только в 1911 г. в пересказе П.А. Сергеенко: «У Чехова своя особенная манера, как у импрессионистов. Смотришь, человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем получается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина природы» [10. С. 228229]. Сравнительно недавно эту толстовскую

фразу стали интерпретировать шире — в контексте диалога двух мыслителей по кругу литературных, этических и мировоззренческих проблем.

С конца 1980-х отечественное литературоведение отказалось от оценки «наличия импрессионистического начала» в творчестве Чехова «со знаком “минус”» [1. С. 10]. Но и «снятие идеологических шор», и знакомство с солидным массивом зарубежных работ, посвященных теме «чеховского импрессионизма», и идея о «пленэризме восприятия действительности» не убедили большую часть российских чеховедов: многие из приемов, описываемых как «импрессионистские», встречались в той или иной мере, например, в романтизме, «готическом романе», барокко.

Отсюда логично в 2000—2010-х гг. вытекало обращение исследователей к новым парадигмам — изучению чеховского творчества в контексте «психоидеологии поколения», «импрессионизма как особого миропонимания» (Л.Г. Андреев) или в рамках концепций *Zeitgeist*'а, *Weltempfindung*'а и «маятника Чижевского» [5] и т.д.

Сходство «манеры» Чехова с поэтикой импрессионизма в сюжетостроении проявляется в особой роли «динамики настроений»: в центре внимания не событийная линия, а развитие лирической темы, смена (часто выстроенная по принципам контраста или рефренов) настроений, напоминающие принципы музыкальной композиции, склонность к «открытым жанровым формам» (чеховские финалы), парадоксам, «иронического модуса восприятия реальности», поэтике недосказанности и важности художественной функции пауз.

Эти нюансы чеховской поэтики по-разному предстают/воспринимаются в перспективах различных культурных традиций. Так, во Франции «сценическая функция пауз, их глубокая психологическая достоверность (а паузы в “Вишневом саде” занимают очень большое место) нередко ускользает от переводчика, поскольку француз, для которого носителем правды служит “сказанное”, а не “недосказанное”, невольно придаст слишком большое значение буквальному смыслу слов» [9. С. 24]. Напротив, «близок японскому мироощущению чеховский психологизм, его “пропуски” в описании внутреннего мира персонажей» [2], в которых японцы узнают столь ценимые ими проявления «культуры тишины», «культуры молчания» (тиммоку), «прелести недосказанности» (югэн). Поэтому сведение названных черт чеховской поэтики исключительно к импрессионизму сомнительно; более того, следует признать, что «“чеховский импрессионизм” — явление намного более типологически глубокое, чем просто дань европейской художественной моде рубежа XIX—XX вв.» [5. С. 71].

В «персонажелогии» и хронотопе сходство манеры Чехова с поэтикой импрессионизма заметно в психологизации времени (в том числе в изображении феноменов «психологического времени»), раскрытии внутреннего мира персонажа сквозь призму восприятия им окружающего мира, стремлении показать субъективное как проявление объективного (например, *historia morbi*¹ [3; 6]) и воспроизведении неосознаваемого человеком «второго плана» личностного бытия, противопо-

¹ *Historia morbi*, «история умирания» с описанием характерных симптомов: «эхо памяти» и др., — стала фабульной основой не только «Черного монаха», что отмечал сам Чехов [11. П5. С. 262), но и «Скрипки Ротшильда» [6], «Палаты № 6», «Архиерея» и др.

ставлении истины сиюминутности («здесь и теперь») преходящей злободневности (пошлости, социальным и личным иллюзиям, призрачному «системоверию», поведенческим штампам), игре фабульным и сюжетным временем [8. С. 197—198].

Одно из ключевых произведений, дающих обильный материал для анализа проблемы «Чехов и импрессионизм» во всей ее многогранности, — «Дом с мезонином (Рассказ художника)».

Повествование ведется от первого лица сквозь призму *сознания* — *впечатлений и авторефлексии* — *художника-импрессиониста*. Возникает парадокс: бытовой сюжет описывается пейзажистом, чуждым традициям сюжетной (жанровой) живописи, человеком, для которого важна «история личных впечатлений», а не последовательность течения событий и их логическая взаимосвязь.

Рассказ художника начинается с акцентировано нечеткой временной привязки: «Это было 6—7 лет тому назад, когда я жил в одном из уездов...», — и состоит из ряда мало связанных в событийную цепь эпизодов жизни художника, бежавшего на природу от скуки, «от жуткого настроения» и ищущего вдохновения.

Описание впечатлений художника (цвет, освещенность, звук, запах, поток ассоциаций, смена настроений и др.) при первом посещении усадьбы Волчаниновых в конце мая — июне, в момент цветения ржи и пения иволги, четко корреспондирует, «только в обратном порядке», с описанием его последнего визита (в августе — начале сентября, после уборки урожая и всхода озимых). Такой композиционный прием: один и тот же пейзаж изображается в разное время суток и года при разном освещении и вызывает у зрителя разные настроения, — роднит «Дом с мезонином» (1895/1896) с циклами картин Клода Моне «Стога» (1889—1891) и «Руанский собор» (1892—1894), признанной классикой импрессионизма.

Герой чеховской повести безыскусно, но временами с неудачной претензией на выспренность слога: «Обреченный судьбой на постоянную праздность» [11. С. 174] и др. — описывает всплывающие в его памяти моменты той давней истории, случайные обстоятельства и детали (хлыст или зонтик в руках Лиды, ее опоздание на обед, остывший суп, веер в руках Екатерины Павловны, августовский звездопад и др.), свои впечатления и ощущения (отсюда «его-центризм», нарочито частое повторение в его рассказе «я»): «Все эти мелкие подробности я почему-то помню и люблю, ...живо помню, хотя не произошло ничего особенного»¹ [11. С. 180—181], «впечатление длинного-длинного, праздного дня <...> и в первый раз за все лето мне захотелось писать» [11. С. 182].

Характерная психолого-стилистическая деталь: на порядка 350 предложений, в том числе неполных, в рассказе приходится 125 случаев употребления местоимения «я» и около 30 «мне»: «мне стало...», «мне показалось...» и т.п.

При этом события, поступки и выводы нарратора детерминированы не столько и не только происходящими событиями, сколько сиюминутными чувственными впечатлениями, мгновенными переливами настроений художника или уцелевшими воспоминаниями о них. Столь же импрессионистски размыта и почеховски парадоксальна финальная фраза, вся пронизанная словами о зыбком,

¹ Текст цитируется по изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. Сочинения: В 18-ти т. Т. 9. [Рассказы. Повести], 1894—1897. М.: Наука, 1977, — с указанием только страницы.

тающем в памяти впечатлении: «Я уже начинаю *забывать* про дом с мезонином... *вспоминаю смутно*, и мало-помалу *мне почему-то начинает казаться...*» — до последнего аккорда: «Мисюсь, *где ты?*» [11. С. 191]. ...Дальше тишина. И вся история любви — от первой встречи до ухода из усадьбы — между фразами: «И я вернулся домой с таким чувством, как будто видел хороший сон» [11. С. 175] и «Трезвое, будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых, и *по-прежнему* стало скучно жить» [11. С. 190—191].

Даже ожидаемая читателем любовная интрига не становится основой сюжетной линии. Намеченные в начале повести легко узнаваемые линии «дачного (усадебного) романа» и традиционная в мировой литературе завязка: возможность выбора героем одной из двух сестер — дезавуируется автором. Рациональная Лида и романтически наивная Женя (Мисюсь) вовсе не соперницы, да и художник по-настоящему не влюблен. Их конфликт развивается только в душе художника: младшая дает ему ощущение собственной значимости («Женя думала, что я, как художник, знаю очень многое и могу верно угадывать то, чего не знаю» [11. С. 180]; «я любил ее за то, что она встречала и провожала меня, за то, что смотрела на меня нежно и с восхищением» [11. С. 188]), старшая, напротив, гасит его самоуверенность.

В разговоре с Белокуровым по дороге из усадьбы нарратор «как бы вдруг» спрашивает спутника: «Отчего, например, вы до сих пор *не влюбились в Лиду или Женю?*» [11. С. 182]. Кроме явной литературной аллюзии на онегинскую фразу: «Я выбрал бы другую, // Когда б я был как ты поэт» (имея в виду старшую из двух сестер), упоминание Лидии первой звучит как ответ художника на засевшую в его уме недвусмысленную реплику Екатерины Павловны: «Наша Лида замечательный человек... Не правда ли?.. Ведь ей уже двадцать четвертый год, пора о себе серьезно подумать. Этак за книжками и аптечками и не увидишь, как жизнь пройдет... Замуж нужно» [11. С. 181], — и как самооправдание («Моя жизнь скучна, тяжела, однообразна, потому что я художник, я странный человек, я издерган с юных дней завистью, недовольством собой, неверием в свое дело, я всегда беден, я бродяга <...> О, ради такой девушки можно не только стать земцем, но даже истаскать, как в сказке, железные башмаки» [11. С. 182—183]).

Две кульминации: 1) идеологический спор «о больницах—школах—земстве—народных нуждах» с Лидой и 2) объяснение с Мисюсь, — совершенно неожиданны для обеих героинь и психологически могут быть объяснены только самим рассказчиком. При этом обе сцены даны через призму «иронического модуса восприятия реальности». Пикировка художника со старшей сестрой, с одной стороны, в явно пародийном ключе отсылает к диалогам в «Отцах и детях» и традиции идеологического романа. С другой, — вся она состоит из высокопарных журналистских тирад, откровенных благоглупостей («Не грамотность нужна, а свобода для широкого проявления духовных способностей. Нужны не школы, а университеты» [11. С. 183]) и шаблонных тезисов в духе «теории малых дел», парадоксальным образом обращенных против обоих участников спора ради спора.

При этом обратим внимание на интересный момент, работающий на тему «выбора между сестрами»: идеологический спор начинается на пустом месте и вызван подспудным, плохо скрываемым раздражением художника, спровоцированным

фразой Лидии о возможном «сопернике пейзажиста», деятельном и состоятельном аристократе-прогрессисте: «— В Малоземове гостит князь <...> Рассказывал много интересного... <...> — И обратись ко мне, она сказала: — Извините, я все забываю, что для вас это не может быть интересно» [11. С. 183].

Троекратный полуавтоматический рефрен робеющей перед дочерью Екатериной Павловной «Правда, Лида, правда» подчеркивает комизм ситуации и высвечивает второй план: единственная причина спора — внезапно нахлынувшее на художника раздражение («Я почувствовал раздражение... Мое раздражение перешло к ней» [11. С. 183]), которое разряжается «объяснением в любви». При этом художник сам недоосознает истинную причину своей эйфории: «Должно быть, я любил ее за то, что <...> она мыслила иначе, чем строгая, красивая Лида, которая не любила меня» [11. С. 188]. И главное — потому, что «я победил ее сердце своим талантом, и мне страстно хотелось писать» [11. С. 188]. Вырваться из творческого застоя и апатии ему, как ни странно, помогли обе сестры — Женина любовь (если это была любовь) и Лидина нелюбовь (или нераспознанная любовь, иначе зачем в текст вплетены одиночско-базаровские аллюзии и постоянное упоминание Лиды в размышлениях о Мисюсь: «В то же время я чувствовал неудобство от мысли, что в это же самое время, в нескольких шагах от меня, в одной из комнат этого дома живет Лида, которая не любит, быть может, ненавидит меня» [11. С. 189], — и постоянная досада на то, что «был ей не симпатичен» [11. С. 178]).

Свет, цвет и звук в поэтике повести (и в воспоминаниях нарратора) занимают особое место. Высшая точка кульминации — разговор в доме с мезонином, когда решается судьба не только Мисюсь, но и отношений художника с обеими героинями, — дана исключительно через светоцветовые образы и значимое молчание: «В окнах мезонина, в котором жила Мисюсь, *блеснул яркий свет*, потом *покойный зеленый* — это лампу накрыли абажуром. *Задвигались тени...* Я был полон нежности, *тишины* и довольства собою, довольства, что сумел увлечься и полюбить. <...> Прошло около часа. *Зеленый огонь погас, и не стало видно теней.* <...> Я вышел из сада, подобрал на дороге свое пальто и не спеша побрел домой» [11. С. 189—190]. Последовательность визуальных образов, словно передает то, что осталось по ту сторону молчания: вспышка яркого света (внезапная для Волчаниновых новость Жени) → «зеленый огонь в окне» (надежда, освобождение от недовольства собой) → движение теней (эмоциональное обсуждение) → в доме погас огонь, исчезли тени, а на улице → в лунном свете цветы вдруг *«казались все одного цвета»*. Холод и бесцветье словно предсказывают пока не известный художнику «ответ» и открывают эмоциональное пространство запустения наступающего дня (распахнутая дверь, пустые комнаты, обвалившаяся изгородь) и пустоту будущей жизни. Все, что останется, — это «изредка, когда пишу или читаю, вдруг ни с того, ни с сего *припомнится мне то зеленый огонь в окне, то звук моих шагов*, раздававшихся в поле ночью, когда я, влюбленный, возвращался домой» [11. С. 191]. Луна — символ любви и непостоянства, страсти, заблуждений и фантазии, мистики, непостижимых тайн, временных космических ритмов, влияющих на поведение людей, — *будто предсказывает* печальный финал. Но изменчивая природа небесного спутника не дает тонко чувствующему и даже горящемуся своей

интуицией герою, переживающему эмоциональный подъем, понять увиденные знаки.

Словесные портреты обеих героинь в рассказе художника очевидно выстроены в соответствии с жанровыми требованиями различных типов живописных портретов. Если изображения Лидии с повторяющимися эпитетами стройная, строгая, красивая, «освещенная солнцем» [11. С. 181], скорее, близки к статичной стилистике парадного портрета, то описания юной Мисюся и ее выразительных глаз — к импрессионистским портретам-картинам: они колористичны, динамичны, сценичны, включены в среду, ситуацию или интерьер (просмотр семейного альбома, возвращение из церкви в ветреный день, катанье на лодке, на этюдах и др.).

Память героя сохраняет множество случайных деталей, оправданность появления которых в повести связана только с ощущением героем их «колоритности», живописности либо с обнаруженным в них яркого контрастного сопоставления или контрастного дополнения: «Скажите, отчего вы живете так скучно, так не колоритно?... я всегда беден, я бродяга, но вы-то, вы, здоровый, нормальный человек, помещик, барин» [11. С. 182]. Так, и внезапно нахлынувшее по глубинной парадоксальной ассоциации (ощущение иномирия, внеположности, разноприродности их миров) воспоминание импрессиониста о встреченной на берегу Байкала бурятке продолжает его размышления о холодности Лиды и их взаимной отчужденности. Ассоциации кажутся спонтанными, об их детерминации (в отличие от Чехова и его читателей) живописец даже не задумывается. Писатель таким образом моделирует новый тип сознания современника — своего рода «комиксного сознания»¹.

В разговоре с Белокуровым художник, считающий себя свободным от предрассудков и устаревших догм, демонстрирует неприятие шаблонов мышления старого типа. Едко иронизируя над скучным занудой-собеседником, герой при этом не замечает собственных стереотипов мышления и даже не задумывается о причинах своего раздражения (в Белокурове герой подсознательно увидел конкурента: Лида весь вечер обращалась к сочувствующему ее убеждениям «идейному помещику» в поддевке и в вышитой сорочке).

Психоцентризм определяет как принципы организации хронотопа повести, так и особенности описаний ее предметного мира. Хронотоп повести воспроизводит архетип «потерянного рая», символика дома, окруженного садом и оберегаемого каменными львами, многозначна [4]. В усадьбу Волчаниновых, центром которого был дом с мезонином, художник попадает, убегая от себя, в поисках спасения от скуки и творческого застоя. Там он обретает иллюзию возможности счастья. Дом в какой-то момент начинает восприниматься художником как живое существо: «...милый, наивный, старый дом, который, казалось, окнами своего мезонина глядел на меня, как глазами, и понимал все» [11. С. 189]. Тоска по

¹ В отношении того времени, накануне появления кинематографа, можно, наверное, говорить о «комиксном мышлении» (комиксы и «графические романы» благодаря изобретению в 1873 г. технологии фотогравюры получили большое распространение в Европе, России и США, превратившись к началу 1890-х гг. в серьезный издательский бизнес и характерную часть массовой культуры эпохи).

несостоявшемуся счастью — эмоциональный камертон и основа композиционной рамки произведения (воспоминание-рассказ).

Но не все части «рая» в равной мере доступны для художника: что-то не пускает его («Обыкновенно я сидел *на нижней ступени* террасы <...> А в это время на террасе говорили, слышался шорох платьев, перелистывали книгу» [11. С. 178]; «Я ходил по парку, держась подальше от дома» [11. С. 179]). За все лето в дом герой попадает лишь дважды (в последний раз — в опустевший). А мезонин, где жила Мисюся и где, казалось, могла решиться его судьба, — так и остался недоступен для него.

Важную роль в организации хронотопа играют **ворота со львами**, ограничивающие пространство усадьбы. Дело не только в том, что упоминание декоративных «стражей» наводило читателя-современника на популярные ассоциации: с одной стороны, лев — евангельский символ Христа, лик херувима-тетраморфа (Иез. 1.4–28), хранитель тайны: «вот, лев от колена Иудина, корень Давидов, победил, *и может* раскрыть сию книгу и снять семь печатей ее» (Апок. 5:5); с другой, — отсылало мысль художника-мещанина, разночинца, к декоративным львам аристократического Английского клуба в Москве и к ироничному описанию в романе Тургенева «Дым»¹ истории семейства князей Осининых, последним прибежищем которых и символом окончательного упадка рода стал домик около Собачьей площадки с зеленым львами на воротах и «прочими дворянскими за-теями».

В «Доме с мезонином» в первое случайное посещение художником Шелковки эта архитектурная деталь поразила героя так сильно, что уже много лет спустя, описывая свои впечатления, он дважды в одной фразе их упоминает: «У белых каменных ворот, которые вели со двора в поле, у старинных крепких ворот со львами» [11. С. 175]. Также неожиданное бегство «маленькой королевы» [11. С. 189] отмечено двумя противоречивыми деталями: уходя из мира его грез, как Золушка в полночь, на удалении от усадьбы («*Когда не стало видно ворот*» [11. С. 188]) она прошептала «До завтра!», но уже возвратясь в мир родной усадьбы, «побежала к воротам. — Прощайте! — крикнула она» [11. С. 189]. Последняя фраза оказалась пророческой: утром она с матерью уехала «к тете, в Пензенскую губернию. А зимой, вероятно, <...> за границу...» [11. С. 190]. А замыкает эту цепочку ее полное исчезновение из мира художника (по словам Белокурова, «она не жила дома и была неизвестно где» [11. С. 191]) и финальная фраза — безответный, брошенный в пустоту вопрос.

Характерно, что в последнее посещение усадьбы герой вовсе не замечает ни ворот, ни львов. Но в известной мере их композиционно заменяет другая психологически значимая деталь пейзажа — **изгородь** (теперь разрушенная). Первый раз художник «легко перелез через изгородь» [11. С. 174]; в последний — «стеклянная дверь в сад была открыта настежь» и «обвалившаяся изгородь...» отмечают не только запустение, разрушение границ и самого «райского места» (усадьбы, сада, дома с мезонином), но и конец любовной истории.

¹ Проекция отношений в треугольнике Ирина (une jeune fille sans coeur) — Литвинов — Татьяна из тургеневского «Дыма» многое объясняет в сложностях отношения художника к Лидии и Мисюся.

При всем том, что персонажам, кроме Жени и Екатерины Павловны, чужды религиозные темы, детали, наполненные библейской символикой, проходят через всю повесть. Здесь не только высокая узкая колокольня, «на которой горел крест» в лучах заходящего солнца, но и град (врата и изгородь), райский сад (*усадьба*), радуга на паутине («паук лапками цепляется, но бывает в царских чертогах», Притч. 30:28).

При размытости сюжета и конфликтных линий **повесть архитектурно опирается на три лирических картины-сцены-эпизода**, резко отличающихся красочностью и эмоциональным динамизмом от остальных частей рассказа художника (своего рода «кадров биографии»). Это первый визит в усадьбу (июнь), разговор в одно из июльских воскресений о чудесах и августовский спор с Лидией, последующее объяснение с Мисюсь и неожиданная развязка. Несомненно, об этих моментах своей жизни герой и говорит с наибольшим эмоциональным подъемом. В них всплывает из глубин его памяти большее количество зрительных образов и случайных деталей. Своей пестротой, реалистичностью и спонтанностью они разрывают монотонно звучащую в произведении тему скуки, рутинной праздности и ожидания внезапного праздника.

Характерная черта этих сцен — насыщенность упоминаниями сначала ощущений зрительных, слуховых, кинестетических (обонятельных, осязательных, мышечных, реже вкусовых), а затем вырастающими из этих впечатлений целостных картин и далее — охватывающих пейзажиста эмоциях, воспоминаниях или его обобщающих философствований о времени, о жизни, о людях. За этой своего рода «матрицей» повествования в «Доме с мезонином» угадываются положения, получивших особую популярность, в том числе и среди практикующих медиков, трудов первопроходца экспериментальной психологии, чеховского современника Германа Эббингауза. Его фундаментальные «Исследования по экспериментальной психологии», посвященные механизмам памяти (и соответственно, забывания), вышли в 1885 г. на немецком и английском языках, оказались в центре научных дискуссий и нашли практическое применение в клинической практике.

Что касается поэтических особенностей названных лирических сцен повести, то они вполне комментируются следующим тезисом немецкого ученого: «Переживания, сопровождаемые сильным удовольствием или неудовольствием, неискоренимо <...> запечатлеваются и часто после многих лет вспоминаются с большой отчетливостью. То, чем человек особенно интересуется, он запоминает без особого труда; все же остальное забывается с поразительной легкостью. Особенно резко это проявляется в зрелые годы, когда множество интересов наполняет нашу душу. То же проявляется и в мелочах» [12. С. 257].

В нарратологическом аспекте «Дом с мезонином» ставит перед чеховедами вопросы: к кому обращен «Рассказ художника»? сказывается ли влияние мнимого адресата на формальной и содержательной стороне произведения?

Как представляется, эта повесть — своего рода внутренний монолог-для-себя, «автоисповедь», где герой не стремится ни кому-то что-то доказать, ни показать себя хуже или лучше, «чем он есть» (как ему кажется). То есть перед нами художественное воспроизведение автобиографической памяти с сопутствующим ей феноменом «эха памяти» (flashback, involuntary recurrent memories), т.е.

непроизвольными, внезапными, сильными, повторными переживаниями прошлого опыта, которые возникают под влиянием травмирующих обстоятельств. Об этом не без доли удивления говорит сам художник: «вдруг ни с того, ни с сего припомнится мне» и «А еще реже, в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться...» [11. С. 191].

В этой связи представляет интерес такое замечание Эббингауза: «Но часто, благодаря присоединению представлений, здесь может произойти полная перемена: воспоминание о неприятном переживании становится одновременно источником удовольствия благодаря появлению мысли, что все дело произошло из-за глупости, которая уж, наверное, не повторится больше» [13. С. 91–92]. Очевидно, с точки зрения врача, та старая история, как и склонность художника к депрессиям и, вероятно, угасание творческой активности («лишь *изредка*, когда пишу...»), являются «травмирующими факторами». Поэтому «рассказ художника» несет в себе элементы неосознаваемых домыслов, подмен и своего рода украшений. Для Чехова, вероятно, было важна не столько история, сколько непроизвольный «автопортрет» пейзажиста (по принципу «То, что Павел говорит о Петре, больше говорит о самом Павле, чем о Петре»).

Безымянный (а зачем исповеди имя в третьем лице?) пейзажист был интересен автору именно как человек, в наибольшей мере проявляющий черты *Fin de siècle*. Преисполненный атмосферой семьи и взаимной любви дом стал его мечтой, грезой, найденным и разрушенным раем; а мезонин, в котором жила Мисюсь и в который он так ни разу не и поднялся, — трансцендентной высотой.

Применяя к чеховской прозе и драматургии мерки и критерии традиционного реалистического подхода, т.е. забывая, что «писателя надо судить по законам, им самим над собою признанным» (А.С. Пушкин), Чехова то упрекали в «бессобытийности», «бесконфликтности», то относили к заслугам открытие им этих основополагающих черт импрессионистской эстетики в литературе. Однако и те и другие не замечали фундаментального момента чеховской поэтики: «Внимание читателя автор привлекает не к событийной канве, не к перипетии (в аристотелевском значении — “перемене хода событий к противоположному”), а именно к непрерывному потоку жизни... Следует говорить не просто о системе (древе, сети) конфликтов, а о динамической поликонфликтности — целом каскаде конфликтов. Более того, осознание философской мыслью XIX в. диалектической неустранимости конфликта, его встроенность в микро и макрокосм как необходимого условия взаимодействия-развития, привело к тому, что смысловой акцент был перенесен с корня на приставку: *con-flict* — где *flictus* (*лат.* удар, толчок, столкновение), а *con-* / *com-* / *cum-* — “со-, совместно, вместе с...” По сути, конфликт как характерная часть среды, быта эпохи сам стал предметом изображения и... органической частью архитектоники художественного мира Чехова» [7. С. 256, 259].

Таким образом, совпадение художественных приемов импрессионистов и того, в чем Толстой и другие современники писателя увидели «особую манеру» Чехова, во многом объясняется общим источником: вошедшие в человеческое сознание

новые идеи, порожденные естественнонаучной революцией и информационным взрывом, с одной стороны, разрушали привычную нерелятивистскую картину мира и характерный для нее универсализм, а с другой, — как провоцировали расширение в обществе *Fin de siècle* крайних форм скептицизма и агностицизма, питали мистические настроения, так и стимулировали ученых и философов на поиск новых абсолютов, а живописцев, поэтов и писателей, музыкантов и драматургов — на «расширение художественной впечатлительности» и эксперименты с неведомыми, ранее казавшимися невозможными или недопустимыми изобразительными возможностями.

Но они, очевидно, расходились на этапе дальнейшей рационализации, философского осмысления картины мира европейцев рубежа XIX—XX вв., которая претерпевала радикально трансформации под влиянием естественнонаучных открытий. Так, характерная чеховская «коллизия “казалось — оказалось”» (В.Б. Катаев), где сталкиваются в конфликте «иллюзорность — виртуальность — реальность» как части целостного бытия, была в полной мере созвучна интеллектуальным настроениям Европы его эпохи и давала ему возможность заглянуть в тайная тайных психологии современников.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] *Захарова В.Т.* Импрессионизм в русской прозе Серебряного века. Н. Новгород: НГПУ, 2012. 271 с.
- [2] *Ким Рехо (Ким Ле Чун).* Почему японцы любят Чехова? [Электронный ресурс]. URL: <http://icolog.org/rz/iaropia/jr/cu/3> (дата обращения: 06.09.2017).
- [3] *Коренькова Т.В.* Горе от ума магистра Коврина // Чеховские чтения в Ялте: Вып. 17. «90 лет со дня основания Дома-музея А.П. Чехова в Ялте». Сб. науч. тр. Симферополь: Дом-музей А.П. Чехова в Ялте, 2012. С. 66—74.
- [4] *Коренькова Т.В.* «Дом с мезонином»: к вопросу о хронотопе чеховской повести // Начало. Сб. работ молодых ученых. Вып. 4. М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН; Наследие, 1998. С. 128—138.
- [5] *Коренькова Т.В.* Коллизия «казалось — оказалось» и *Weltempfindung*. (К вопросу об импрессионизме Чехова) // Чеховские чтения в Ялте. Чехов на мировой сцене и в мировом кинематографе. Сб. науч. тр. Вып. 22. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2017. С. 67—81.
- [6] *Коренькова Т.В.* «Скрипка Ротшильда»: экзистенциальный абсурд // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и мировая культура. 60 лет Чеховским чтениям в Ялте. Сб. науч. тр. Вып. 20. Ялта: Ультра-М, 2015. С. 58—68.
- [7] *Коренькова Т.В.* К вопросу о типологии чеховских конфликтов // Художественный конфликт в русской и зарубежной литературе. М.: РУДН, 2011. С. 252—266, 346—354. [Версия «Аккорды противоречий (К вопросу о типологии чеховских конфликтов)»]. URL: <http://web-local.rudn.ru/web-local/prep/tj/index.php?id=942&p=26177> (дата обращения: 06.09.2017).
- [8] *Коренькова Т.В.* Кружева «Невесты» // Чеховские чтения в Ялте. Мир Чехова: семья, общество, государство. Сб. науч. тр. Вып. 19. Симферополь: Максима, 2014. С. 194—203.
- [9] *Лазарюс С.* Переводы произведений Чехова во Франции (1960—1980) // Чехов и мировая литература: в 3 кн. (Лит. наследство; Т. 100). Кн. 1. М.: Наука, 1997. С. 7—26.
- [10] *Сергеенко П.А.* Толстой и его современники. Очерки. М.: Изд-во В.М. Саблина, 1911. 283 с.
- [11] *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Письма: в 12-ти т. М.: Наука, 1974—1983.

- [12] Эббингауз Г. Основы психологии. СПб.: Типография «Общественная польза»: паровая типолитография Н.Л. Ныркина, 1912. 188 с.
[13] Эббингауз Г. Очерк психологии. СПб.: Изд-во О. Богдановой, 1911. 206 с.

© Коренькова Т.В., Игнатенко А.В., 2017

История статьи:

Дата поступления в редакцию: 3 сентября 2017

Дата принятия к печати: 29 сентября 2017

Для цитирования:

Коренькова Т.В., Игнатенко А.В. «Дом с мезонином»: Импрессионизм в рассказе художника и в повести Чехова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. Т. 22. № 4. С. 575–587. DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-4-575-587

Сведения об авторах:

Коренькова Татьяна Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов. *Контактная информация:* e-mail: tvkorenkova@mail.ru

Игнатенко Александр Владимирович, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов. *Контактная информация:* e-mail: ocean.alex@mail.ru

THE HOUSE WITH THE MEZZANINE: IMPRESSIONISM IN “AN ARTIST’S STORY” AND CHEKHOV’S SHORT STORY

Tatiana V. Korekova, A.V. Ignatenko

Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 10/2, Moscow, Russia, 117198

In the context of the ongoing discussion on the issue “Anton Chekhov and impressionism” authors analyze Chekhov’s “The House with the Mezzanine (An Artist’s Story)”, where the protagonist and narrator is an unnamed impressionist painter. The features of Chekhov’s poetics, such as narrative construction, chronotope, literary psychology, are examined.

For the first time a possible relationship between Chekhov’s works and ideas of German psychologist H. Ebbinghaus, who pioneered the experimental study of memory, is noted. The paper substantiates the hypothesis: the similarity of the expressive techniques of Anton Chekhov and impressionism is explained by common sources, such as “spiritual situation” of Fin de siècle, challenges of scientific progress and medical discoveries (incl. psychology of color vision, researches on memory and other higher mental processes). Impressionist painters as a modern cultural-and-psychological type of Fin de siècle became the object of literary portrayal and artistic research by Chekhov. He was interested in impressionistic forms and methods, but at the level of the further rationalization of the Weltbild Chekhov as the writer and physician-philosopher had his own unique way and vision.

Key words: Anton Chekhov, impressionism, The House with the Mezzanine, chronotope, Chekhov’s characters, intermediality, Hermann Ebbinghaus, Chekhov as a scientific observer

REFERENCES

- [1] Zakharova V.T. *Impressionizm v russkoy proze Serebryanogo veka* [Impressionism in Russian prose of the Silver Age]. Nizhny Novgorod: NGPU [Nizhny Novgorod State Pedagogical Univ. Publ. Minin Univ. Press], 2012. 271 pp.
- [2] Kim Ryoho (Kim Le Chung). *Pochemu yaponsy lyubyat Chekhova?* [Why do Japanese people love Chekhov?] Available at: <http://ricolor.org/rz/iaponia/jr/cu/3> (Accessed 06 Sept. 2017).
- [3] Koreňkova T.V. Gore ot uma magistra Kovrina [Woe from Wit of MPhil. Andrey Kovrin] In: *Chekhovskie chteniya v Yalte*. 90 let so dnya osnovaniya Doma-muzeya A.P.Chekhova v Yalte. Sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 17. [Chekhov Readings in Yalta (International Conference). 90 years since the Foundation of Chekhov's house museum (The White Dacha) in Yalta. Collection of scientific papers. Issue 17]. Simferopol: Chekhov's house museum in Yalta, 2012. P. 66—74.
- [4] Koreňkova T.V. «Dom s mezoninom»: k voprosu o khronotope chekhovskoy povesti [The House with the Mezzanine: To the issue of chronotope typology in Chekhov's story]. *Nachalo. Sbornik rabot molodykh uchenykh*. Vypusk 4. [The Beginning. The collection of young scientists' works. Issue 4]. M.: Institut mirovoy literatury im. A.M. Gorkogo RAN; Nasledie [The Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences / IMLI. — Heritage Publ.], 1998. P. 128—138.
- [5] Koreňkova T.V. Kolliziya «kazalos — okazalos» i Weltempfindung (K voprosu ob impressionizme Chekhova) [Collision 'it seemed' — 'it turned out / it actually was' (kazalos — okazalos) and Weltempfindung (To the issue of Chekhov's impressionism)]. In: *Chekhovskie chteniya v Yalte*. Chekhov na mirovoy stsene i v mirovom kinematografe. Sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 22 [Chekhov Readings in Yalta (International Conference). Chekhov on the world stage and in world cinema. Collection of scientific papers. Issue 22]. Simferopol: ARIAL, 2017. P. 67—81.
- [6] Koreňkova T.V. «Skrupka Rotshilda»: ekzistentsialnyi absurd [“Rothschild's Violin”: existential absurdity]. In: *Chekhovskie chteniya v Yalte*. 60 let so dnya osnovaniya Doma-muzeya A.P.Chekhova v Yalte. Sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 20. [Chekhov and world culture. 60 years of Chekhov Readings in Yalta. Collection of scientific papers. Issue 20]. Yalta: Ultra-M, 2015. P. 58—68.
- [7] Koreňkova T.V. K voprosu o tipologii chekhovskikh konfliktov [To the issue of typology of conflicts in Chekhov's works]. In: *Khudozhestvennyi konflikt v russkoy i zarubezhnoy literature* [Conflict in Russian and foreign literature]. M.: RUDN [PFUR Publishing House], 2011. P. 252—266, 346—354. (Versiya “Akkordy protivorechiy (K voprosu o tipologii chekhovskikh konfliktov)” [The version: “Harmonic chords of contradictions (To the issue of typology of conflicts in Chekhov's works)”] Available at: <http://web-local.rudn.ru/web-local/prep/rj/index.php?id=942&p=26177> (Accessed 06 Sept. 2017).
- [8] Koreňkova T.V. Kruzheva «Nevesty» [Lace of “The Betrothed”]. In: *Chekhovskie chteniya v Yalte*. Mir Chekhova: semya, obschestvo, gosudarstvo. Sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 19 [Chekhov Readings in Yalta (International Conference). World of Chekhov: family, society, state. Collection of scientific papers. Issue 19]. Simferopol: Maxima, 2014. P. 194—203.
- [9] Lazarus Sophie. Perevody proizvedeniy Chekhova vo Frantsii (1960—1980) [Translations of Chekhov's works in France (1960—1980)]. In: *Chekhov i mirovaya literatura: V 3 knigakh. (Literaturnoe nasledstvo; T. 100)*. Kn. 1 [Chekhov and world literature: in 3 vol. (Literary heritage; Vol. 100). Vol. 1]. Moscow: Nauka [Science], 1997. P. 7—26.
- [10] Sergeenko P.A. *Tolstoy i ego sovremenniki. Ocherki* [Tolstoy and his contemporaries. Essays]. Moscow: Izd-vo V.M. Sablina [V.M. Sablin Publ.], 1911.
- [11] Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pisma: v 12 t.* [Complete works and letters: In 30 vol. Letters: in 12 vols.]. M.: Nauka [Science], 1974—1983.
- [12] Ebbinghaus Hermann. *Osnovy psikhologii* [The basic principles of psychology]. SPb.: Tipografiya “Obschestvennaya polza”; parovaya tipolitografiya N.L. Nyrkina [Printing house “Public benefit”: N.L. Nyrkin steam lithographic printing], 1912.
- [13] Ebbinghaus Hermann. *Ocherk psikhologii* [Outline of psychology]. SPb.: Izd-vo O. Bogdanovoy [O. Bogdanova Publ.], 1911.

Article history:

Received: 3 September 2017

Revised: 20 September 2017

Accepted: 29 September 2017

For citation:

Korenkova T.V., Ignatenko A.V. (2017). The House with the mezzanine: impressionism in “artist’s story” and Chechov’s short story. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (4), 575–587. DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-4-575-587

Bio Note:

Korenkova Tatyana Victorovna, assistant professor of the Department of Russian and foreign literature, Peoples’ Friendship University of Russia. *Contacts*: e-mail: tvkorenkova@mail.ru

Ignatenko Alexander Vladimirovich, PHD student of the Department of Russian and foreign literature, Peoples’ Friendship University of Russia. *Contacts*: e-mail: ocean.alex@mail.ru